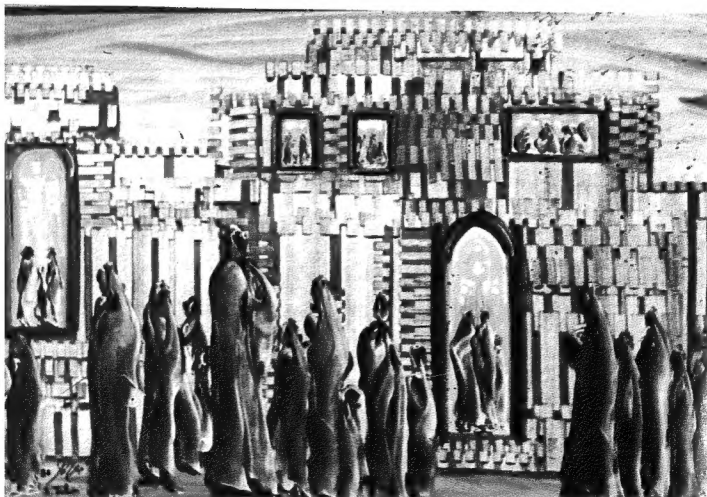


العدد السادس والمابع • السنة الأولى
يونيو ويوليو ١٩٨٣ • شعبان ورمضان ١٤٠٣

عدد خاص

إبداع

مجلة الآداب والفن



الهيئة المصرية العامة للكتاب



ترحب بكم دائماً
في مكتباتها
بالقاهرة
والمحافظات

حاد

١٩ شارع ٢٦ يوليو ت ٨٤٨٤٣١

القاهرة

٥ ميدان عرابي ت ٧٤٠٠٧٥

١٣ شارع المتدينان

الباب الأخضر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧

مركز محمد شمس

• مركز شريف : القاهرة :

٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢

• مركز الفجالة : القاهرة :

• شارع كامل صدق (الفجالة)

• مركز اسكندرية : اسكندرية ٤٩

شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥

الوجه البحرى

• الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت ٨٩٨٣١١

• المنيا : شارع ابن خصب ت ٤٤٥٤

• أسبوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

• أسوان : السوق السياسى ت ٢٩٣٠

الوجه البحرى

• دمنهور: شارع عبد السلام الشاذلى

• طنطا: ميدان الساعة ت ٢٥٩٤

• المحلة الكبرى: ميدان المحطة

• المنصورة: ٥ شارع الثورة ت ٦٧١٩

مركز صلاح الدين

بيروت : شارع سوريا - بناية حمدي وصالحه

ت ٢٩٠٠٩٩ - ٢٥٦٤٩٢

إبداع

مجلة الآذب والفن

العدد السادس - السنة الأولى
يونيو ١٩٨٣ - شعبان ١٤٠٣

العدد ٥٠ قرناً



الهيئة العامة للكتاب

إبداء

تصدر عن :

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجلة الأدب والفن

مستشارو التحرير	ناشر رئيس التحرير	رئيس مجلس الإدارة
بدر الدين أبوغازي	سليمان فياض	د. عز الدين اسماعيل
عبد الرحمن فهمي	سامي خشبة	رئيس التحرير
فاروق شوشة	المشرف الفني	د. عبد القادر القط
فتاوى كامل	حسين أبوزيد	
نعمان عاشور	سكرتير التحرير	
يوسف إدريس	نمر أديب	

العملة ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولاراً .

للرسائل والاشتراكات على العنوان
الكل : مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحقان
ثروت - الدور الخامس - ص. ب ٦٢٦ -
تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الاشتراكات من الخارج : عن سنة (١٢)
عددًا ٤٢٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحالة بريدية
حكومية أو شيك باسم الهيئة العامة للكتاب
(مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج : عن سنة (١٢)
عددًا ١٢ دولاراً للأفراد و ٢٤ دولاراً
للهيئات . مضافة إليها مصاريف البريد : للبلاد

٥ الأسفار في البلاد العربية : الكويت ٥٠٠
فلس - الخليج العربي ١٢ ريالاً تقريباً -
اليمن ٧٥٠ ريالاً - ديار - سوريا ١٢ ليرة -
لبنان ٧ ليرة - الأردن ٦٥٠ ريالاً -
السعودية ١٠ ريالات - السودان ٢٠٠ قرش -
تونس ١٠٠ دينار - الجزائر ١٢ ديناراً -
الغرب ١٢ ديناراً - اليمن ٩ ريالات - ليبيا
٦٥٠ ديناراً .

القهرس

صفحة

الشعر :

١٠	محمد ابراهيم ابر سنة	• • • • •	علافة
٢٥	يسرى غميس	• • • • •	في قطار الشرق الطيف
٢٦	احمد سويلم	• • • • •	التقريب
٥١	محمد صالح	• • • • •	التي اعشق
٦٣	وائل حلمي حلال	• • • • •	كان لي في صغرك وطن
٦٨	يوسف توفيل	• • • • •	بكاليفات
٧١	عبد الفتاح شهاب الدين	• • • • •	تداعيات سيف
٧٦	عبد الله السيد شرف	• • • • •	شديد البرودة ليلا وصباحا
٨٢	ابراهيم رشوان	• • • • •	الثوب والفساتين الأخرى
٩٧	ناجي عبد اللطيف	• • • • •	هروب
١١٨	عبد الله الصيخان	• • • • •	كان اسمه خالد

القصة :

٤	نجيب مطرود	• • • • •	السيد س
١٨	مجد طوبيا	• • • • •	وصاح الديك العيط
٣٦	احمد الشيخ	• • • • •	الزائرة
٤٨	منى وجب	• • • • •	كل دكة خشبية صغيرة في باريس
٦٤	محمد سليمان	• • • • •	الطارد
٨٠	فريفة الشوباشي	• • • • •	وهو
٨٤	سمو الدين حسن	• • • • •	وداعا لشجرة الكافور .. وداعا للياسمين
٩٤	فؤاد قنديل	• • • • •	دعنا الشيخ
٩٨	عبد الفتاح رزق	• • • • •	المسودة من داخل الرأس
١٠١	جمال عبد المقصود	• • • • •	اسمه احمد
١١٢	ترجمة : علي ماهر ابراهيم	• • • • •	رجل عجوز له جناحان كبيران راحة للأطباء
١٢٠	حسين علي حسين	• • • • •	نهال القتيبة

المقالات والدراسات :

١٢	د. عبد النادر الفط	• • • • •	الكتابة والرمز في قصص عبد الله الطوشي
٢٨	د. محمود الريسي	• • • • •	ابداع .. في حارة القند
٤٠	د. احمد مستجير	• • • • •	موسيقى التمسك والأرقام
٥٢	محمد بدوي	• • • • •	كتاب جديد : لقرابة المتجاوزة
٧٧	د. ماهر شفيق فريد	• • • • •	الى حبيبتة الخيول
٨٦	فدوى ماطلي دوجلاس	• • • • •	من التاريخ السري لتعمان عبد الحافظ .. وتعمير
١٠٤	علي ماهر ابراهيم	• • • • •	مقاس الحياة واللغة
١٢٢	علي شلش	• • • • •	مائة عام من الحركة .. وعلاص الرواية الجديدة
		• • • • •	في أمريكا اللاتينية
		• • • • •	كتابان عن الزينات والرسالة

المسرحية :

١٢٩	كينيث كروني	• • • • •	هروب في ضوء القمر
	ترجمة : فؤاد سعيد		

الغلاف الأول :

« أمام المعبود »

الغلاف الأخير :

« أمام منزل مضي »

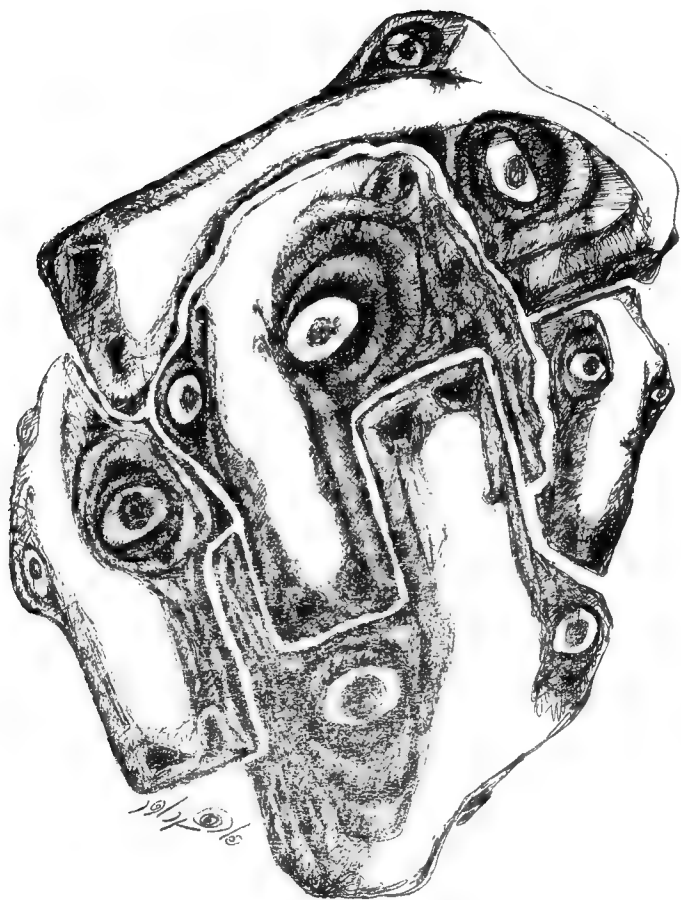
للغنان صلاح طاهر

السيد س

نجيب محفوظ

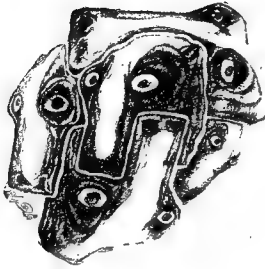
فقد اخفوا أسرارهم ، وأما كهنة الهند فقد أعلنوا سيطرتهم على مسيرة الماء البشرى منذ أقدم العصور ؛ ولكن لا سبيل الى اليقين في هذه المسألة ؛ ولو سلمت برأيهم لتعذر على معرفة الخطيئة التي ارتكبتها في زمن سحيق ؛ والتي يكفر عنها شخصي الراهن بمعاناته المستمرة التي لا يجد لها تفسيراً . فلنؤجل القول في ذلك الى حينه ولنلق نظرة على يوم الميلاد . انه يوم تخفق له أفئدة البشر وتحوطه بالبركات من خلال طقوس أبدية . يجيء المخاض على أنفام أهازيج شجية ؛ تنطرح المرأة على الفراش في جو مضمخ بأنفاس الخلق ؛ ترعاها يد الخبرة ؛ وتحقق بها القلوب المترعة بالأشواق ، هابسة بالاشفاق داعية بالسلامة ، مترقبة اذن يد العناية بالفرج ، مسبحة للخلاق ؛ منتظرة بين آونة وأخرى أن

عبثا أحاول تذكر حياتي في مجراها المقم بالوجود قبل ساعة الميلاد . تلك النبضة المنبثقة من تلاقي جرثومة متوترة ببويضة متلهفة في أول مأوى آمن يتاح لي . في أي غيب كنت أهييم قبل ذلك منطلقا مع تيار متصل غير محدود من الذكور والانات ؛ تشارك في مهرجانه قوى عديدة من النبات والحيوان وعناصر الطبيعة من ماء وتراب وحرارة وبرودة ، في تناغم مع دورة الأرض والقمر والشمس في حضن درب البانئة العظيم الماضي في حوار دائم مع دروب لا نهاية لها . لعل اشارات من ذلك الغيب تتجلى في أحلامي في صور أفراح غامضة وكوابيس ثقيلة سرعان ما تتلاشى في كون النسيان العنيد مخلقة في النفس قلقا يتلاطم مع الواقع الصلبد ناشرا تساؤلات عديدة ودعوات مغرية للرقص والتنقيب . أما كهنة آمون



تجناب الدماء الحارة والأنفاس المتلاحقة عن
 صرخة حياة جديدة ؛ مكلفة بالظفر ؛ في لحظة
 صراع محتدم مع الموت القديس . ومن حسن الطالع
 أن الأشهر التسعة المنقضية في الظلمات لم تتلاش
 في العدم ، حفظتها من الضياع ذاكرة خاصة غير
 الذاكرة الرصودة للحياة اليومية . سجلت حياة
 النطفة المزهوة بتوحدها كما سجلت تحولها الى
 علقة . وعليه فلم يندثر تقلبها بين السرور
 والألم ؛ وما تلقت من انبساط وانقباض ، من
 راحة وتوتر ، من رضى وسخط ، وما واكب نشأة
 العظام من اضطراب ؛ واستقبال اللحم ينشوة
 سائحة . أما الخفق والوعي فقد أضفيا جدية جاوزت
 حدود المقام . أصبح الغذاء من هموم الحياة
 اليومية ، والفضاء غير المحدود مدعاة للتأمل ؛
 والزمن عيلا لا يستهان به ؛ حتى متى يستمر
 ذلك ؛ وما معنى هذه الحياة ؛ ولكن تغير الأمر
 عند اقتراب الفترة من نهايتها ، وما زامل ذلك
 من احساس بالشيخوخة ، فلن يهون أبدا الرحيل
 الى المجهول ، هو العدم ؟ أمة حياة أخرى ؛ ويأبى
 العقل أن يصدق ذلك أو يتعلق بأمل مخداع ،
 وما هي الا خدعة مخيفة لا معنى لها . وما ان
 تلتفتني يد الدنيا حتى ممحي الماضي محوا تاما
 فكأنه لم يكن . هنا ينقض الضوء والطقس
 والأنفاس والاصوات ويعلو اليكأ لأول مرة ،
 وتمر فترة لا أمان فيها وكأننى أهوى فى فراغ ،
 ويمر دهر حتى ألق فى الأقطعة وكأنما رجعت
 الى موطنى المنسى . وينسكب الدفء فى قمى ،
 ويحتوينى حضن ستيقى ذكراه معى طويلا .
 وتمر فترة يتذكرها الحاملون جنة وارفة متناسلين
 متاعبها وأشجانها ، من افتقاد الأمان والشمع
 أحيانا ، واقترحام صوت مزعج أو مداعبة قاسية ،
 ورضع الحزن ، مع لن أن لا تصفو لها الحياة دائما ،
 وغزو أمراض عدة تقسد مذاق الحياة . ثم تتطفل
 الحضارة بثقلها لتصب الوافد الجديد فى قالب
 منهب ؛ يسيطر فيه على أجهزته المختلفة ؛ ويتعلم
 المشى والكلام ، ويستعان على ذلك بالمؤانز
 والردع ؛ ولا بأس بالزجر بل والضرب ، وتلوح

السعادة كخيال لا يتحقق أبدا . وما أن يقوم
 على رجلين ، وربما قبل ذلك ؛ حتى يلحق به
 آخر ، فيشعر شعورا خفيا بأنه أصبح موضوعة
 قديمة ؛ وأنه يدفع دفعا الى دخول عالم جديد هو
 عالم التربية الواعية الهادفة . ويتناسى المجاهدون
 عهده ، ويفكرون فى طريقة مهيذبة للتخلص
 منه ؛ فيصرفونه بالله ، يحجيه قبل جنته ،
 وشياطينه قبل ملائكته ، فلم أدرك مزايَا الجنة
 ولكنى ارتسملت أمام رعب الجحيم ، ولم أتذوق
 حلوة الملائكة ولكنى تجرعت غصص الشياطين ،
 وأحق بى عالم منذر بالويلات . وألقت القهر
 والصنع واللمن والعصا ، وبذلت قصارى جهدى
 لأنعم بأبسط المطالب وأفقادي الصدوان . وأحمل
 ذات يوم الى المدرسة فاضيف الى عذاب الأهل
 عذاب الأعراب ، وأتساءل أى حياة هذه ، وهل
 لو كنت خيرت كنت اخترتها . وأنه لما يبعث
 على الضحك أن أتذكر تلك الفترة فى زمن قادم
 باعتبارها الفردوس المفقود . ولكن مهلا فامل هذا
 الحكم لا يخلو من صدق ، فما خلا يوم من ضحكة
 صافية أو لعبة جديدة ، أو هيام عذب بأصحاب
 ومواسم وحلوى وسينما وغناء ، بالاضسافة الى
 ساعات صفو وهناء فى رحاب الأسرة . وحتى فى
 أشد حالات الضيق هناك الخيال اللوذ به فيرحل
 بى الى عوالم غريبة ، ويخلق الحياة فى الجباد ،
 ويبدع الحكايات ؛ ويتلقى من الوجود مسورا
 للأشياء والنساء والرجال والعلاقات سينضبها
 الزمن ويحولها الى ماض ما كانت تخطر بالبال .
 وبفضل ذلك كله أتدرب على تمثيل أدوار لم يأت
 زمانيا بعد ، فأقوم برحلات الى بلاد واثق الواقع ،
 وأخوض معارك ضارية ؛ وأتزوج ، وأتاجر وأربح
 أموالا طائلة ، وأصلى وأصوم فأضمن الجنة ؛
 ولكن أيضا أنشاجر فيشج رأسى ، وأعشق قريبة
 تكبرنى بمشرة أعوام ، وأتسائل لأغويها فأكمل
 علقة مناسبة . من عليك هذا الكلام يا ولد ،
 خبر أسود ؛ وأنت فى البياضة ! وأتوسل اليها
 دافع العين بالا تشكركى الى أمى ، ولكن من عليك
 ذلك ؟ فى السينما رأيت أشياء ومن شبابا يدرم



والمستولين ، ونعرض أنفسنا لمخالبهم الحادة
المفترة : ألا ترونهم يرمون أعداءهم بالاحاد
دفاعا عن غنائمهم ، فإذا قامت ثورة اسلامية
تنمروا لها وللاسلام دفاعا عن غنائمهم ؟ ،
فلا الاسلام يهضم ولا الاحاد ولا يعبدون الا المال
والجاه ، وأنا رجل ضعيف ، بدأ الشيب زحنته
الى شعري قبل الاوان ، ولا غاية لي في
دنيائى الا أن ابلغ بكم ير الامان ، فساعدوني
يرحمكم الله كي تنجو من الفرق . وفي زحمة
الغياهب تمترض سبيل تلك المرأة اللعوب وتقمز
لي بعينها ، يا للهول .. هل بقي في شيء مازال
يلفت نظر الحسان ؟ ، في وقعة الاشتغال داعيتنى
نسمة متألقة بالزهر ؛ وفرحة واردة من الغيب ؛
حتى اختلت في مشيتي وأصرت على خلق ذقني
كل صباح ، وعند حساب التكليف المطلوبة
بجهدا الأدنى حضرتى ملاك الرحمة ؛ ألا يلزمنى
تقديم هدية ، أو اكتراء مكان ولو ليوم واحد ؛
واعداد عشاء وشراب كالأيام الحالية ؟ وكبحت
أهوائى بقوة لا تتاح الا للفلسفين ؛ وهربت

ملعب الكرة ؛ ويرتكب الثاني حماقة كادت تفرق
السفينة كلها ، أما الثالث فقد استبدل باله
الآباء والأجداد خوفا غير مفهوم اللغة ، وأخيرا
فقد أطلق الرابع لحيته وقذف الجميع بتهمة
الكفر . وانتهالت على التهم من كل جانب ؛ رجعى
جاهل .. تقليدى .. كافر . ونفست شريكتى
عن بلواها بتحصيلي مسئولية كل شيء ؛ نتيجة
التدليل والدلع ؛ رينا يعاقبك على أنايتك وزيفان
عينك وسوء معاملتك لي ، ولم أصدق أذني ،
ورحت أذكر بأغاني عيد الوهاب في ضوء القمر
على شاطئ النيل ، والسعي المرهق لاختيار هدية
أحياء لذكرى الزواج ؛ وسهر الليالى جنب فراش
المرض . رغم ذلك كله سارت القافلة بسلام على
قدر الامكان . ارتفعت درجة بمس درجة وكبر
المرتب وتفسير المكتب والحجرة ، ولولا الفلاء
المتصاعد وهزائم الحروب المتعاقبة لمضيت برأس
مرفوع مكلل بهالة روتينية وشمعة بيروقراطية،
ولكن ذل الحاجة والتورط فى الأعمال الاضافية
شرقا للامعة ، ومماناة الأبناء ومرارة شكواهم من
قلة المصروف ؛ كل أولئك أطفا مشاعل المجد وأحل
روح التسول مكان زهو العظمة . حتى الخادم
اضطرونا للاستغناء عنها أو أنها بالحرى استغنت
هى عنا ، ولم أجد الا المواعظ القليها يمتن
ويسرة ؛ لا خيار فاما النجاح واما الموت . الترف
من سوء الخلق ؛ أعرضوا عن الدنيا تقبل عليكم،
سيدنا محمد عاش على التمر واللبن ؛ وسيدنا
عمر تغير لونه من أكل الزيت ؛ والدولة الرومانية
سقطت لانتماسها فى مطالب الجسد ؛ كذلك
الدولة الاسلامية . ويردون على ومعهم أهم :
ائق مواعيطك على الحكم ، على أصحاب الملايين .
على الصوصى والخفافين والطفيليين ؛ نحن نريد
لقمة وبدلة وأقل مصروف معقول ، أى مديس
أنت ؟ .. ما جدوى خدمتك الطويلة فى حكومة
لا ترعى حقاً لموظفيها ؛ تنفق على الحفلات بفسير
حساب وتضمن عليكم بالمليى . واتسائل ما العمل؟
يجب ألا تتوقف حياتنا والا ضعننا ، الأسهل أن
حياتنا فى جلودنا المتاحة من أن نحاسب بالحكام

معتلا بمختلف الأعداء ، وخرجت من التجربة موسموما بنظرة احتقار لا تزول مثل الوشم ، وإشاعت الفتور في كل مكان بأفنى مصاب يده خفي كرية الرائحة ، وكلما صادفتني في طريق هتفت بي كيف حالك يا أقرع ؟ فأحمد الله على انني رايت برهان ربي في الوقت المناسب . وهكذا . . . وهكذا . . . وهكذا . . . وأصبح ذات يوم لأجد أن الكهولة أيضا قد ولت ، وأنني اتخذ الإجراءات الموهوبة تمهيدا للحالة على الماش وأنني أودع بصفة نهائية التعاليم المالية ولائحة المخازن والمشتريات . وبقدرة الرحمن الرحيم انحلت عقدة الأزمة فخرج الأبناء ومضى كل في سبيله . ووجدت وشريكتي نفسنا بين يدي الشيخوخة بلا دفاع ، فبالإضافة إلى الضسفت أصبحت ذا كلى عليلة وعانيت من أرق مستمر ، أما الشريكة فقد خلعت ثوب الأثوثة وباتت بين بين ، وخانها عضوان هاما هما القلب والجهاز الهضمي ، وأصبحت بصفرة ضاربة إلى الزرقة ، ونبتت لها شعيرات عند طرف أنفها ، واستقرتها الصلاة والصوم . ومهما يكن من أمر فعالنا خير من حال كثيرين ، ألم أتم رسالتي على خير وجه ورغم الظروف الشرسة المتحدية ؟ ! . ولكن للأسف جلت أمور لم تكن في الحسين ، فائنان من الأبناء وجدا عملا مجزيا في الخارج فودعناهما بقلب حزين ، وأصبح أحد الاثنين الباقيين زبونا مزما للشرطة والنيابة ؛ أما الأخير فقد تورط فيما لم يجرى في بال وحكم عليه بعشرين سنة . وربما استطعت أن تصور حالي ولكنك ستعجز تماما عن تصور حال شريكتي . إنها لا تكف عن الدعاء على الدولة برمتها ، ونابت عن ابنها السجين في تكفير المجتمع كله ، وأرادت أن تحج

لتدعو على الدولة في بيت الله الحرام ، ولكن من أين لي المال الذي أحق به رغبتها ؟ ! . وجعلت أهرب من البيت إلى الصحاب في المقهى ، ونازعني نفسي إلى زيارة الأماكن التي شهدت طفولتي وصباي وأحلامي السعيدة ، وتنازع أمام عيني شريط حياتي بجميع ما حل به من متناقضات وعبر ، وكلما شيعت صديقا أو زميلا إلى مثواه الأخير لاح لي يومي وهو يقترب . وقلت لأمراتي أن خير ما نفوز به في هذه الحياة هو الحكمة ، فإذا عرفنا الرضا وسلمنا بأنه لا شيء في الحياة يستحق الحزن والأسف ، فلنسلم أمرنا لله فكل ما جادنا من عنده . ولم يعلمني المرض لمعاشرة الحكمة طويلا ، فانطرحت على الفراش بلا حول وقال لي كل شيء أنها النهاية . وتساءلت ترى : ما مذاقك أيها الموت ، وكيف تحل إذا حلت وعلى أي حال نترك هذه الدنيا المليئة بالأغراء والمخدع ؟ وذات صباح ذهبتني هذه اللحظة الفريدة المقدسة ، فقلبت الوزن والتوازن وانغمست في شعور كامل الجدة لم ينبض به الوجدان من قبل ، قلت انني سأصبح أو أطير وانني استقبل عالما لم يطرق من قبل ؛ وإن الضوء هاديء لدوحة السحر وإنه بلا نهاية وانني مستسلم بلا اكتراث أو ألم أو ضيق وإن أهazيج البشر تعزف من حولي . وانفلت من الجسد إلى الحقيقة المطلقة ، وتجل ما قبل الميلاد وعيوري بالدنيا والمستقر الأخير منظرا واحدا جامعا متكاملا كالوردة الكاملة لا يخفى لها أريج ولا سر فتملت بالاستنارة والسعادة الحقيقية ، ولم يبق معي من ذكريات الدنيا إلا المثل الضمبي الذي يقول :

« إلى تحل هه مايجيش أحسن منه »

القاهرة : نجيب محفوظ

علاقة

محمد إبراهيم أبو سينة -

صباحا تغرب بين المناق
وجاء يراود هنى المدينة
فطارده الليل عنها بعيدا
ليبقى ضبابا يسافر عبر القرون
يصير غناء يحاوله العاشقون
وحلما يراقصه النائمون
وبرقا يلوح فتقصفه الطائرات المغيره
وها أنت لاتصبر ين على عهدنا
يلامك الليل أكثر مما يلامك الإنتظار
تروحين وسط دروب الغبار
تشيعين ألى أحول
لا أستطيع
اختراع النهار

وأن المسافة بين الحقيقة والإنتحار
بحجم المسافة بين اللناح وبين القرار
نضيق على حينا
وتتركنا فى انتظار القرار
وها أنت راودك الخارجون على حينا
فأزهر فى مقتليك الرضا
تداعت ذراعاك
خاوت قواك . استرحى .
الى مخدع فى الرياح

يلامنى الآن شكل الرحيل
يلامك الآن شكل الأقول
فها نحن . قبل ملاحقة الفجر ..
.. للخارجين على حينا
[نستقبل]

من الحب والحلم بالغد
نتكر أنا التقينا على شاطئ المستحيل
ونتكر أنا نراسل منذ زمان طويل

تبدل صوتك هذا الذى فى

الأغاني - الصحيح

وأصبح وجهك ذكرى

ودنياك ربح

ولأستطيع وأنت تخطيت عني

أواجه هذا الزمان القبيح

بغير القرار إلى الحُلم ..

.. حيث الوجود انقسام جريح

وحيث الأساطير تركض

عبر الهرراى فلاتستريح

تبدل ماكان يجعلنا

لأناهب السيوف

نراجع ظل اليقين الوريث

وحاصرنا الشك حيث التقينا

كثنا عدوان وسط الظلام الكثيف

صجوزان نسقط فى عنكبوت الخريف

كثنا طريقان عند التقاطع

لأستطيع العناق ..

.. ولأستطيع الفراق

ولأستطيع الوقوف

تبدل شكل الظلال التى فى المرايا

فصرنا عرايا

ورُحنا نبشر فى الريح أصداعنا والحكايا

عسى أن يلم شتات هوانا صبي جرى

يفر من العجز للنصر يبدأ من نقطة

الصفر حتى الكمال

ويعرف سر لماذا

لماذا تبدل شكل العلاقة بين النجوم وبين

الظلال

وبين القلوب وبين الجمال

وبين مواقع أحلامنا والخيال

تبدل كل الذى بيننا .. والمحال

نحاوله الآن فى ملل وارتجال

وهانحن نخشى اشتباك العيون

لكيلا نقول الظنون

بأن الذى قد دفناه .. منذ سنين

يلوح بالقصر تحت الجفون

ومازال حيا

يطالنا فى رماد السكون

القاهرة : محمد إبراهيم أبو سنة

الرمز والكناية

في قصص "عبد الله الطوخي"

«الأمّل والجرح» مجموعة قصصية جديدة للكاتب المعروف عبد الله الطوخي، نحا في أغلب قصصها منحى الرمز الذي يختلف فيه الواقع بالحلم أو الأسطورة أو الخيال، فيكشف - من خلال أسلوب شعري مهوم - عن شعور نفسي، أو معنى إنساني أو حكمة غير مباشرة في الحياة والناس. وقد يزداد نصيب القصة من التخيّل وتنبؤها فيها الحكمة والهماني الإنسانية. فيقلب الرمز إلى كناية كبيرة ذات «مفزى» تنطق به القصة دون حاجة من القارئ، إلى أن «يستشفها» من خلال الحدث والشخصية والبناء.

يعود فيخشي أن ينتبه كل هؤلاء فيعلنوا ترمدهم عليه بعد أن يظنوا إلى أنه لم يعد له عليهم سلطان. وبعد طول تفكير وتعبير كاداً ينتهيان به إلى اليأس يهبط الهدمد إليه فجأة ويهدم بالمشور على الخاتم المفقود. ويظهر الهدمد ثم يعود بالخاتم في متقاره، ويضع الملك الخاتم حول أصبعه، ولكنه يسقط من جديد على البساط قرب قدميه. وبعد حوار طويل بين الهدمد والملك يمد فيه الملك أن يمنح الهدمد حريته إذا فسر له سر سقوط الخاتم، ينطق الهدمد بالحكمة الجليّة: «الحق أن الإنسان هو الذي يسقط أولاً ثم بعد ذلك تسقط منه أضيائه». لقد تغيرت فأحس الخاتم بالاعترا بملك. أدارت الانتصارات والنجاح رأسك، فأصبحت تمشي فخوراً في موكب ذاك، ولم تعد تتحسّس إلا لمن يدورون حولك. ويطول الحوار حول زوجة الملك

والقصة التي تنطوي على كناية أو «مثل مضروب» تعتمد أحياناً على موقف إنساني ناطق بالحكمة أو العبرة أو داع إلى القنوة، وأحياناً على أحداث تنسب إلى الحيوان أو الطير وقد يكون الإنسان أحد عناصرها أو لا يكون. وفي المجموعة قصتان من هذا اللون أحدهما تقوم على المواجهة بين صلف الإنسان وغفلته، وفطرة الطير وحكمته، والأخرى على مواجهة بين جأش الطير ومثلاً في زوج من الصقور، والطير المسالم الوديع مثلاً في زوج من الحمام.

وفي قصة «الإنسان والخاتم» يفقد سلطان خاتماً مثل خاتم سليمان فيجزع لذلك جزعا شديداً، إذ كان الخاتم مصدر قوته الخارقة، ويخطر له أن يصبح بأعلى صوته: خاتمي! خاتمي! فيهرع الكل من أنس وجن وطير ونمل ويبحثون معه عن الخاتم، لكنه

وعصافير وحمام ؛ فيتحول السطح الى ملعب صباحي مرح سعيد لتشكيلة جميلة من الطيور، ثم ما يليث هؤلاء الأصدقاء أن يرحلوا وتعود اليمامتان الى ثنائيهما وقد ازدادا اقتربا وتوحدا ! »

وخلال « خطلة » محكمة رسمها الصقران تقوم صداقة وثيقة بين اليمامة وأنتى الصقر وتفتكر اليمامة لألفها بايحاء منها في أحداث متكررة عن تسلط الذكور على الإناث ، ويهجر ذكر اليمام عشه ، وتغار أنتى الصقر على صقرها : « تريد أن تبعدين لتنفرد بهذه اليمامة الجميلة بعد أن تركها صاحبها ! » ثم ينجل هدف الصقرين في النهاية اذ يهمان بتحليم عش اليمامتين ، ويعود ذكر اليمام في اللحظة المناسبة ، ليشارك هو وأنثاه في معركة حامية مع الصقرين دفاعا عن عشهما ، ويرسم زوج اليمام « خطلة بارعة » يعوضهما فيها حسن الحيلة عن قوة البدن فينتصران . ويعود السطح « ملعبا ومزارا للأصدقاء من اليمام والحمام والعصافير ، ويمتلئ قلب الراوى « بالبهجة .. وبالحكمة أيضا ! »

وكما تجاوز الهدهد في القصة السابقة حدود « منطق الطير » المقبول في « المثل المضروب » بخوضه في أمور متشعبة من السياسة والاجتماع والأخلاق ، تجاوز الصقران واليمامتان ذلك المنطق في هذه القصة بخوضهما - على نحو بشرى مركب ممتد - في قضايا اجتماعية خاصة بملافة الرجل بالمرأة ، وقضايا عاطفية خاصة بالحب والبغض والفيرة ؛ ومسائل أخلاقية وقانونية تتعلق بحق الملكية وطبيعة العنوان على الآخرين، ومسائل انسانية كالحرب والسلام !

ومن شأن المثل المضروب - حتى لا يكون الطير أو الحيوان فيه مجرد بديل اسمي للإنسان - أن يظل الحدث قدر الطاقة مرتبطا بطبيعة حياة

وحقيقة شعورها نحوه ، وحول حرية الشعوب ، وتشترك النملة في الحديث بعد أن دخلت أذن الملك فأثله ألاما شديدا . ويطير الهدهد في النهاية بعد أن طفر بحريته ، ويبقى الملك وقد سقط الخاتم من اصبعه مرة ثالثة « وفي تلك المرة لم ينكفئ بسرعة ليلقطه ، بل ظل يحرق فيه وهو ملقى على الأرض دون أن يقوى على النطق بكلمة .. كان يحس من أعماقه بأن الذى سقط ليس الخاتم ، بل هو .. هو الذى سقط ! »

والحق أن الهدهد قد نطق بحكمة بالغة .. لكن لماذا اختار الكاتب أن تجيء على لسان هذا الطير ؟ .. لاشك أنه قد استوحى الأسطورة الشعبية المعروفة عن خاتم سليمان ، وجمع بينها وبين قصة سليمان مع الهدهد ، وهو صنيع فنى مشروع ، لولا أن الهدهد يدخل في حوار منطقي طويل مع الملك يتجلى فيه عن شؤون السياسة والمعدل والحرية والمقومات النفسية الانسانية حتى ليصعب على القارىء أن يتقبل ذلك كله في إطار « الكناية » أو « للتسلل المضروب » . ولعل القارىء يتساءل : ما الفرق بين الهدهد في هذا المجال وبين الوزير أو الناصح الأمين الذى كان من الممكن للملك أن يستشيريه ، وكان جديرا أن يطلب - بدل الحرية التى طلبها الهدهد - « منديل الأمان » كما هر ماثور في الحكاية الشعبية ، وإن كان الهدهد قد أتى عملا لمل الوزير لم يكن ليستطيع صنعه حين حمل الخاتم المفقود من مكانه الخفى الى الملك !

وتزيد الكناية تمقدا وطولا في « أغنية اليمام » . فالراوى يرقب من نافذته مشاهد على سطح البيت الجاور من حياة زوج من الحمام وزوج غريب وافد من الصقور ، ويصف حياة الحب والسعادة التى تحياها اليمامتان ... « وكثيرا ما كان يحل عليهما أصدقاء آخرون ، ينام

ومكذا تجيء القصة - بما تتضمنه من أحاسيس وقضايا وأفكار - أعلى من مستوى الطفل ، إذا أريد أن تكون قصة للأطفال ، وأدنى - في شكلها الذي لا يناسب مستوى مضمونها - من أن تكون مثلاً مضروباً للكبار يكتفى به عن حكمة أو موعظة .

ويستمد المؤلف عن كنايةات الطير والحيوان ، في قصص أخرى ، إلى مواقف إنسانية يتخذ فيها من الطبيعة « معادلاً » لمواقف البشر ويقترب فيها من « الرمز » وإن لم تخل القصة من ذلك « المغزى » الأخير الذي يبدو في بعض مواطنها ويتجلى صريحاً في النهاية .

وشجرة الفل في قصة « قوة الجذور » تقوم في خضرتها وأزدهارها ثم جفافها ثم نائها من جديد « معادلاً » لمواقف زوجين كانا متحابين في البداية ثم فتر جبهما حتى انتهى إلى القطيعة والطلاق ، وإن ظلا يعيشان معاً - مضطرين - في بيت واحد .

ففي بداية الفتور بين الزوجين تذبل شجرة الفل ويخلمها الزوج بيديه . ويصرح الراوي - مرحلة فمرحلة - بالتعادل بين الرمز والواقع فيقول على لسان الزوجة « ليست الشجرة فقط هي التي كانت .. لقد جفت شجرة حياتنا هي الأخرى .. فلنكن واقعيين » . ثم يعي البستاني المتجول بشجرة فل جديدة تزرعها الزوجة مكان شجرتها القديمة . ويعود الزوج من سفر قصير ويلقى مع زوجته نظرة جديدة إلى الشرفة : « كان به الربيع .. موسم تغير الحياة .. ورايا الشجرة الجديدة تتوج بمشرات الزهور ، رقيقة ناعمة بيضاء .. وعطرها يطوح ! .. انتعش الحنين في قلبيهما .. ربما شيء بسيط مثل هذا يحرك الركود ويروي الشقوق .. غير أن شفقة الأمل هذه كانت مثل طائر غريب مر مسرعاً فوق صحراء ، وسرعان ما خلفها وراءه لوحشة الصمت وجفاف الحياة ! »

الحيوان والطير وإن يكون مغزى المثل أو الكناية يسيراً محدوداً حتى لا تقترب القصة وما تتضمنه من سلوك ومشاعر وأفكار من الطبيعة البشرية اقترباً يفقدنا معنى الكناية أو المثل أو الرمز . والحق أن الراوي الذي كان يراقب أحداث هذه القصة كان يفكر بنفسه أحياناً للطير ويتحدث بلسانه فارضاً عليه « تصوره البشري » للأمور وأسلوبه في التعبير عنها ، كما يتجلى في هذا المشهد الصغير :

« وجهت منظاري إلى الصقارين في عشمهما . كانا ينظران إلى اليمامة بتعاطف شديداً . واقتربت منها الصقرة وقالت بهوه وسخرية « يا لهم من مغرورين ، هؤلاء الذكور ! يحسبون أننا من غيرهم لا شيء » .

قالت اليمامة وقد بدا عليها عدم الموافقة : « لا أظن أن القضية هي قضية ذكور وإناث ، ولا أظن أن صقرك هذا يملك بمثل هذا التعالي .. القضية هي الاحساس المتبادل بين الاثنين بالمساواة ! »

قالت الصقرة مقررة بضمكة ساخرة : « لا يا سامتي الرقيقة ، إن حب التسلط والوصاية في دم الذكور ، كل الذكور ؛ ولا تؤخذ الحرية منهم إلا هبشاً » .

ويربط الراوي صراحة بين ما تتضمنه القصة من مغزى وعلاقة الرجل بالمرأة وبطبيعة العصر ، ويتدخل ناصحاً اليمامتين فيقول : « ولأنني مع ثورة المرأة في عالم البشر ، ومع التردد والتغيير بشكل عام ، فقد تعاطفت لحظة مع موقف اليمامة » في تمرداها على زوجها « .. أجل ، هذا العصر عصر الضجيج والثرير يتطلب أغنية أقوى .. أغنية تجلجل وتدق أجراس الخطر .. غير أنني - مع اكتئاب الملامح اليمامتين - تذكرت أن موقف اليمامتين الجديد هذا جاء مقترناً بصاحبة الصقور ! لابد إذن من التوقف والتحذير : « أنت تسليخين في متعطف خطير ، وإرتباطك الزائد بهذه الصقرة هو السبب » .

ينبغي • ويزيد من هذا الاحساس ان الزوجة كانت قد صرحت بهذه الصلة الرمزية بين الشجرة وحياتها مع زوجها ف قالت « كثيرا ما تضللتنا الرموز • لقد زرعت هذه الشجرة رمزا لانناش الأمل •• ولكن ها هي ذى نفسها ، مع فصل الخريف : تسير بالتدريج في طريق الجفاف وبعض أعوادها تمرى من الأوراق وتموت ! »

وبالرغم من غيبة الكلام والتفكير في النبات، ذلك العنصر الطبيعي الذى يحدل رمز القصة ، يظل للتصية هذا « المفزى » الواضح الصريح الذى لا يبعد بها كثيرا عن طبيعة الكناية أو يقترب بها كثيرا من طبيعة الرمز الفنى •

وسواء صرح الكاتب بمفزى قصصه أم لم يصرح فانه يظل حريصا على أن تحمل القصة « معنى » ما ، يسخر من أجله عناصرها الفنية حتى لتطول أحيانا طولا لا يتناسب مع ذلك المعنى ، وتقلب من قصة فنية الى « حكاية » يقوم فيها « الحدث » بالدور الأساسى • ففى قصة « ذو القرنين » يقع شيطان فى حب رسامة جميلة ويتوسل « ملك » أن يمنحه من « جذوته » ليقود أهلا لحب فاقته • ويتسم

الملك قائلا : وماذا أنت فاعل فى قرنيك ؟ أعلم أنك تجيد اخفاصها مثلما أنت الآن فاعل • فماذا لو ظهر فجأة لم جبهتك وأنت واقف معها ؟ ويجيب الشيطان وهو يمدك جبهته الناعمة اللامعة بشدة : لا • لن يظهرأ بعد اليوم • فقد اجتمعتهما من جذورهما • اطمئن • سوف أبدا بالحب حياة جديدة • فقط امتحنى هذه الموهبة ! ويمنحه الملك موهبة الشعر ، وبها ينفذ الى وجدان الفنانة الجميلة فتهم بهبه : « ولم تفض أيام حتى كانت قصة الحب بين الرسامة المشهورة الجميلة وهذا الشاعر الموهوب المجهول هي حدث أهل الفن ، ففى لم تنس مرضها فقط ، بل نسيت أيضا أصداقها وصديقاتها » • على أنها ما تلبث وهي فى نشوة الحب أن تعود الى فنائها قائلة لشيطانها وهي تمضيه بهخان « مساعد الى الرسم وسأبدا بك •• سارسمك !! ويجلس الشيطان الشاعر وكل وجهه مغمور فى النور

جاء الخريف وتعمت الشجرة من أوراقها وذبلت أزهارها وتمرى معها شعور الزوجين وبان ذبول عواطفهما • ويصرح الكاتب فى هذه المرحلة أيضا بين « المعادل » والواقع فيقول : « قال كل منهما لنفسه فى لحظة واحدة : أجل •• حتى الحب يمر بالفصول الأربعة •• الحب أيضا يشيخ ، الحب كائن حي يسرى عليه ما يسرى على الكائنات من ميلاد ونمو وقنوة •• ثم شيخوخة يعقبها الفناء • »

ويقترب شهر ديسمبر من نهايته وتخرج الزوجة الى التفرقة بعد انقطاع فتافجا بمنظر عجيب أبهج قلبها : « كان فرع جديد قد انبثق منها • نبت من قلب أسفل الجذع وانطلق يشق طريقه الى الحياة •• كان قويا وممتدا ومترعا بالخضرة والحياة كأنما يتهيأ ليصبح جذعا مع الجذع القديم • ويأتى الزوج فينظر الى الحياة الجديدة فى الشجرة ، ويلتقى المعادل والواقع مرة أخرى : « أحس أن فروعا تنبثق فى قلبه وتصبح شرايين خضراء ! » وتقول الزوجة معللة نماء الشجرة من جديد « لأن الجذور سليمة •• ونوية • »

ويلخص الكاتب « مفزى القصة » فى أسطرها الأخيرة على لسان الزوج والزوجة ، فيقول الزوج : أعظم الأشجار هي التي تولد فى الشتاء !

وتقول الزوجة : شجرة الحب أبدا لا تشيخ!

ولا نريد أن نحكم على هذه القصة الرمزية بمنطق الواقع فنفسول ان مشهد شجرة ذابلة تنبثق فيها الحياة من جديد لا يمكن أن يعث وحده عواطف قد ماتت وصلة قد انقطعت حتى انتهت الى الطلاق ، فالرمز ينبغي أن يستقبل بشئ من الوجدان التحلل من قيود المنطق الصارم ، وبخاصة حين يحيل الكاتب المعادل الرمزى الى عنصر أساسى حى فى بناء القصة بأسلوب شعرى فيه كثير من القدرة على الإيحاء • لكن الربط المتصل فى كل مرحلة من مراحل القصة بين المعادل والواقع وتأويل ما بينهما من دلالة يجعل للقصة بناء هندسيا منتظما أكثر مما

وتفمس الفسانة ويشتها في ألوان الزيت .
« لكنها فوجئت بإحساس غريب ينتابها .. كانت
تحس بأصابعها تقتقد خفة الحركة وليونتها
وانطلاقها .. وجدت نفسها ترسم بسيطه ،
ومشاعرها وهي تختار الألوان غير مؤكدة » .

وبعد محاولات أخرى وزيارة لاستاذها القديم
تعود من جديد لترسمه « وراحت تضرب بالألوان
بقوة .. كان خليطا جافلا صاخبا من المشاعر .
واخافه منظرها وهي تنظر اليه .. تراه شيطان
الفن أو ملكة قد تلبسها ؟ .. وأحس بنظراتها
تخرق عينيه لترى الأعماق .. انها لا ترسم
ما ترى ، بل ترسم ما تحس ! .. ورسم على
شفثيه ابتسامة يداري بها ألما في داخله . أما
هي فقد توقفت عن الرسم وراحت تنظر اليه وهي
لا تصدق .. كانت ترى شيئا رهيبا يحدث :
توانه يبرزان لحظة بلحظة من جبهته ، وهو
لا يحس بشيء ! .. »

ويبدو « مغزى » القصة واضحا في هذه
النهاية ، إذ لم يستطع القبح والشر الكامنان
تحت ستار الفن والجمال أن يغلبا بصيرة الفن
الحق فيرزا على حقيقتها . ولما كانت حكاية
الحدث هنا عماد القصة - كما ذكرنا - فانها
تفتقد ما في القصة القصيرة من تصوير لشخصية
أو رسم لجو أو كشف عن نوازع نفسية ، ولا تتيح
للكاتب أن يختار ما يلائم طبيعة القصة القصيرة
وبناءها المحكم ، فإدام قد بدأ رواية الحدث من
لحظة تمثل رغبة مسيطرة على ذلك الشيطان في
أن ينفذ الى قلب الرسامة الجميلة ، على ما بينهما
من تناقض في الطبع والطبيعة ، كان لابد أن يجد
مخرجاً لآلئ الشيطان من ناحية ، ومنجاة لطهارة
الفن من ناحية أخرى ، عن طريق الحدث المرسوم
لكي يصل الى مغزى القصة ومناها .

ولا شك في أن القصة في حكايتها للحدث
محكمة البناء ، وفي أن للكاتب قدرة فائقة على
« الحكاية » وتوليد كثير من الصور والمساتي
الصفيرة من تنابا خط الحدث المتد - وهو
يستفيض عن بعض عناصر القصة الفنية بمصر
التشويق الهادئ الذي يثيره بأسلوب شمري
رصين لا يبلغ - مهما تكن سيطرة الحدث - حد
« السرد » .

وفي « الميلاد » يزداد الكاتب اقتراباً من طبيعة
الرمز الفني الذي يحاط الحدث فيه بجزء من
الغموض أو التجريد ويلتحم مع عناصر تقوى
معنى الرمز فيه . والحدث نفسه على قدر كبير
من التجريد الذي لا يرتبط بمواقف واقعية
محددة بل يمثل موقفا وجوديا خاصا : « رأيت
نفسى حاملا نفسي وسائرا نحو القبور .. لم
أكن أقصد ألا يراني أحد بنفسي .. انني لا أتصرف
في الخفاء ، لكنني قصدت أن أنفذ قراري بسهولة
.. ألا يناقشني أحد فيما اتخفت من قرار » .

كان الرجل إذن قد قرر أن يموت لكنه يجد
قراؤه من كل ارتباط بمواقف الحياة الواقعية
التي يمكن أن تدفع المرء الى الانتحار ، ويربطه
بمعنى وجودي أو فلسفي مطلق يتصل بالطبيعة
والكون ودورة الأفلاك ، فيحس بأنه قد أصبح
عاجزا عن المضي في الحياة بعد أن لم يمد جزءا
من دورتها : « .. وداعا إذن يا حقول القمح ،
ويا أشعة الشمس ، ويا ذئاب البر ويا عرائس
النهر .. وداعا يا كل شيء .. وداعا يا قانون
الغاذبية الذي ينتظم كل عناصر الكون ، فلقد
حاولت أن أبقى جزءا من الدورة .. حاولت بكل
ما منحنتي الحياة من قدرة .. لكن القدرة تضربت
مرة واحدة .. بل إن المساة وصلت الى قمتهما
حين رأيت الدورة نفسها فقدت حيويتها ومعناها
.. أصبحت الحركة تأكيدا للثبات والسكون .
ليس الآن أعظم من شرف الموت » .

والقصة منذ بدايتها تحول إحساسا بالرمز
بعيدا عن منطق الواقعي : « رأيت نفسي حاملا
نمشي وسائرا بين القبور » وكان طبيعيا أن
تتسلل إليها خيوط رمزية جديدة مستمدة من
ارتباط الشخصية بعناصر الطبيعة ودورة
الوجود . وهكذا يقيم الكاتب حوارا بين الرجل
المقبل على الموت وتلك العناصر التي ترتبط في
وجدان الإنسان بالخير والنماء وتجسد الحياة
« كان القمح النبات هو الذي يتكلم .. لم
أتمجب ، فقد كنت منذ قليل أكله وأناجي
خضرته وأودعه » .

ولا تستطيع خضرة الحياة ونضارتها أن تثني
الرجل عن عزمه فيمضي في طريقه الى المقابر ،
ويلقاه رجلا يحاول أن يخدعه فيسلبها نمشه ،

لحظة عنه نافذتي .. بإتسامة ، لا أكثر ..
وتلوحة بالفرع : الى اللقا ؟

ويلقى المتحدث بعض الضوء على طبيعة ذلك
الحلم وان لم يحدد ملامحه ، فيربطه بأهل ما في
حياة الإنسان والوطن معتمدة على شاعرية
الأسلوب في تجنب الإحشاء بواقع محدود :

« .. فلتابع احساسي .. لمح خط من الضوء في
راسي .. هو بالقطع سيمر على نهر النيل .. اول
شيء يفعله العائد الى مصر بعد غيبة طويلة ان
ينهب الى ضفة النهر ويأخذ نظرة يروى بها
عطش الغربة الطويل .. أه لو الحق به هناك !
أخذ يده في يدي ونهبط جريا .. نضحك مرحا
ونفسل وجهينا مسويا بماء النيل .. نفتق
بقيضاتنا ونشرب .. ما أخرج أجسامنا وأرواحنا
الى طلى الحياة ! »

ويؤكد الكاتب شأن ذلك الأمل العائد وملول
ما انتظره المتحدث ومقدار ما يرضي أن يبذل حتى
يلقاها : « .. ورأيت العلماء تنزف من قنبي .. لم
أعيا .. ليس هناك وقت أضيعه في تضييد
الجرح .. لو قابلته فهو الذي سيضمد جرحي
.. وجميل أن يعرف أنني نزلت دما لكي أراه
.. ليس دماء فحسب ، بل نزلت شهورا وأعواما
من عمري ! » ويختم الكاتب قصته بعبارات
شعرية مجنحة كمثل حلمه الطائر عاقدا بذلك
صلة فنية وثيقة بين الرمز والأسلوب : « أجل
.. من هنا هر .. يعني الاثنين رأيته ..
يا لمنظره المهيب ، برداته الجليل ! كالومض ..
كتخفة طائر من طيور الأساطير ، أو كموجة البحر
مساعة المد ! أما كان عليه أن يتوقف لحظة
بنافذتي ؟ لحظة واحدة أتلى فيها وجهه ، وتلتقي
البسمتان ! »

والقصة برهان على أن الرمز الفني في القصة
القصيرة يقترب من طبيعة الشعر فتصلو فيه
صورة الواقع من التصيل المعقد ويقوم فيه
الإحشاء مقام التقرير فتتحول الأفكار الى أحاسيس
أو الى « خواطر وجدانية » لا تقتفى بالفروقة
ما يقتضيه المثل المقروء من التأويل والتفسير .

د . عبد القادر القط

فاذا فسلنا في خديعته هاجما بالقوة - ويزداد
الرجل احتضانا لعنشه شامرا إياه في وجوه
مهاجميه : « .. لا ، لست وحدي .. تمشي معي
.. ولست بالأعزل .. تمشي هو سلاحي ،
أنتهان ؟ تمشي هو سلاحي ومأخريكما به ! »

ولا يتخلل الكاتب هنا - كمادته في سائر
قصصه - عن التصريح بالرمز برغم أنه ليس في
حاجة الى تصريح ، وبرغم ما قد يفعله قارئ
القصص من متعة الاستنباط اليسير . ويؤكد
الكاتب حقيقة الرمز مرة أخرى فيقول « ويدأ لي
التمش الذي كان منذ قليل دليلا للموت ، وكأننا
أصبح رمزا للحياة .. »

وبانتصار الرجل على مهاجميه وانبثاق ارادة
الحياة في نفسه من جديد يعود التحامه مع دورة
الطبيعة والوجود « .. سمعت أعواد الزرع
تصبح بي .. تشجعني .. ليست أعواد القمح
وحدها ، بل أعواد القطن والأذرة وقصب السكر
.. ليس الزرع فقط ! بل بشر أيضا .. فتیان
وعرائس جاءوا ليشاهدوا رجلا يحارب
بنفسه .. »

وتبلغ القصة قممها حين ينتصر الرجل ويعطى
ظهره للقبور مخترقا الحقول نحو البيوت .

ويتحقق الرمز الفني بصورته الكاملة في
قصة واحدة من قصص المجموعة اتخذت المجموعة
منها عنوانها « الأمل والجرح » . فموضوع
القصة بالغ التجريد توشيه غلالة من الفموض
الشعري يصعب معه تحديد « مغزي » مفروض
أو « معادل » للواقع . ويختفي صوت الكاتب
وتأويلاته - بالضرورة - اذ تروى التجربة بضمير
المتكلم فتجى صورته الفنية كما أحسستها
الشخصية أملا غائما لشئ غير محفود تمضى
الشخصية في انتظار لقاؤه - برغم جرحها -
موقنة بأنه « عاد ، وأنه الآن يجوب المدينة ! »

ويبدو هذا الأمل الغائم للمتحدث في مطلع
القصة كالطيف أو كحلم اليقظة والمتحدث راقد
في سريره ، فيهب من مرقده ويعلم الى الطريق
محاوفا أن يلحق به : « ورحت أعدو كي الحق
به .. أعانقه بكل الحنين والشوق .. ألا يعرف
أني من زمن طويل في انتظاره ؟ فلماذا لم يتوقف

.. وصاح الديك العبيط

مجيد طوبيا

ونزل الى ارض العباد ، وسأل في سداجة عن قراءة العداد فأكده السائق بأنه موجود ولكنه عطشان وبعد فصال وفصال وترجيح معاد في باطنه وعيد وضلال دفع اجرة تعادل سبعة أضعاف التوصيلة !!

وهذا ما كان من أمر تاكسي القاهرة ١١٤٠٠
أما عربة الأرياف العتيقة فقد اندفعت خارج القاهرة المريقة غير حياة بالظلام المريع ، ومضت تزمجر على الطريق السريع ؛ بأنوار لا تكشف أبعد من المترين ، وسائقها الريفي البدين وبعزيمة لا تلين لا يترك مطبا الا ونزل فيه !!
.. وبعد شوط من الطريق تحدث مع راكبه المحبط :

- نحن لا نطيل الوقوف في بلدتكم مهما كان الأجر !!

- لكنها بلدة آمنة !!

- أعرف ، وناسها أكرم ناس

- فهل تخشى منهم على سيارتك ؟؟

- ليس منهم ، ولكن منها !!

- منها .. من هي ؟؟ جنية أم المفريفة ذات القدم المسلوخ ؟؟

لم يضحك السائق البدين وقال في يقين :

- واضح أن غريبتك طالت لعد من السنين !!

ثم أقتل قه ولم يفتح الا للتناوب ؛ وانصرف الى طريق على اليمين ومنه الى قرية على اليسار ، وبعد طلوع ونزول وعدة التواءات وصل الى البلدة المقصودة ؛ وأخذ ثلاثة أضعاف الأجرة الموعودة ثم هروا متنادرا أرض البلدة !!

فلما كان بعد ساعة أو أكثر سمع والده يرحب به ربما للمرة العشرين ، ونهضت أمه تصد العشاء في نشاط المحبين ؛ وأخته فخورة به وابنتها ياسر لصيق بها ويرمقه مستريا ، أول مرة يراه .. والرائحة مزيج من بخار الشاي والطبخ والحبيز وهواء الخارج والسباخ ، وجميع هذا افتقده طيلة غيبته في بلاد الانجليز فلما نال الدكتوراة في علم النفس فاجاهم بالعودة ، وبمجرد أن جلس بينهم زال صب السفر واسترخى جميع بدنه .. وسأله والده عن رحلته فقال :

- سهلة في الطائرة

- وفي القاهرة ؟؟

- كان الناس في عصبان من غير اعلان !!

- عجيب ما تقول !! .. وضع أيها المائد

- أمرك أيها الوالد

● حكايته مع السائق البدين :

بعد مفادرتة الحمار يحوال الساعة وجسد التاكسي يبطر ثم يزحف مشهورا بين عربات من كل نوع وحجم ، يخرف سائقوها من اليمين الى اليسار أو العكس ؛ ويتبادلون السباب أو منبهات الصوت .. دخان وضجيج واحتكاكات ، وكان حرا لمعلية تجتاح وسط المدينة ، فانزعج بشدة وشعر بالشمس حارقة رغم انحرافها للمشيبي ؛ ولاحظ اختفاء الأشجار والنسمات والحركة توارى والتوقف دقائق فاستجار بالصبر ؛ وقد الصبر فاستسلم للياس وغابت الشمس وبقي الجو ساخنا ؛ وحط عليه الكسل فظل ينتاب في بلدة حتى وصل الى موقف تاكسيات الوجه البحري

وهذا مجمل السلوك الغريب الذي كان من
سائق الأرياف الجيب !!

فايتسم الأب بصرارة ! وجاءت الأم تملن أن
العشاء جاهز ! فأكل الدكتور طامعا افتقد نكهته
أربعة أعوام متصلة ثم سأل عن سر انصراف
السائق مثل الهارب ! فقال الأب :

— لهذا سيب ولكن اشرب الشاي أولا ..

وبينما هو يستمتع بنكهة النعناع لاحظ أن
ياسرا يرمقه في عدا، مبين لأنه سرق منه اهتمام
الآخرين ! فنهض على الفور وفتح الخفية وأخرج
علبة جميلة وهو يقول :

— لك عندي هدية يا ياسر

وبسرعة فك الرباط البراق وأخرج دمية
صغيرة حرص على أن يداريها بكفه ! وضغط على
زرار تشغيل خفية ثم وضعها على الأرض فتحركت
وبدت مثل الفار الحقيقي تماما ، وإذا بالولد يخلع
فردة حذائه الصغير ويندفع يهاجمها ضربا ..
ضحك الدكتور ثم سرعان ما وجم وهو يرى أخته
وأباه يشاركان الولد في حصار الفار فسارع
بالتقاطه ، وعندما علموا أنها دمية وأنها هديته
للولد الصغير نظروا إليه وكأنه غريب .. وسأله
الوالد مستنكرا :

لماذا هذه بالذات من بين جميع الدميات ؟

● حكايته مع فار الفار :

منذ شهرين وكان يستعد لمناقشة رسالته
عن « الجريمة والجنس » انتهز فرصة التخفيضات
ونزل لندن يشتري هدايا لعودته لأمه وأخته
وزوجها ولباقي الأحباب ، واشترى لوالده - وطبقا
لرغيبته - حوبا مقوية للجنس .. لكنه عندما
غادر الطائرة إلى صالة السوق الحرة ببطار القاهرة
شاهد أكثر من دمية بديعة على هيئة طفلة ودية
فتذكر على الفور أن أخته رزقت في غيابها بولد
أسمته ياسرا نسي أن يشتري له هدية ! ولو كان
ينتا لابنته لها إحدى هذه العرائس .. وبينما هو
في حيرته إذ به يكتشف وجود فار كامن بين
السلع المروضة !! .. استأه ، ولفت نظر البائعة
حرصا على سمعة البلاد ، لكنها ابتسمت في شطارة

وأمسكت الفار بكل جسارة ووضعت أمامه
ليكتشف أنه دمية دقيقة الصنع ! ضحك وابتاعها
بالعملة الصعبة متخيلا فرحة ابن أخته عندما
يشغلها أمام القطة فتخدع بها وتحاول قنصها
لتجده المفاجأة ويضحكون جميعا !!

وهذا جميع ما كان من شأن الفار الذي اشتراه
من السوق الحرة !!

تعجب الوالد من ابنه المتعلم الذي يشتري
فارا بالعملة الصعبة !! .. وليداري الدكتور
خجله سارع بإعطاء أمه هديتها ثم أخته وزوجها
وفى زينة انتشالهم أعطى أباه الحبيب المقوية !
قدسها في جيبه اليمين من غير أن يلحظ أحد
الحاضرين .. وضحك الدكتور : ثم فوجئ بياسر
يخلع فردة حذائه من جامده ويندفع إلى الركن
البعيد مهاجما هذه المرة فارا حقيقيا !! ..
وشاركته الأسرة جميعها ورغم قولة الأسلاف بأن
الكثرة تطلب الشجاعة إلا أن الفار تمكن من
النجاة في براعة !! .. فانسحبوا جميعا إلى
أماكنهم خائبي الهمة .. وبعد أن خف الهمت
واستردوا هموم النفس ، تنحنح زوج الأخت
وقال :

— من الواجب أن أحكي لك ما وقع منذ ثلاث
سنوات أي بعد سفرك بحوالي الحول ..

● سيرة عبد وبه مع بلدياته عبد المولى :

كانت أعواد الأذرة قصيرة وهي بعد رخصة
طرية ، عندما خرج عبدربه إلى غيطه ذات لحرية
فاذا به يجد عددا من عيدان زراعته وقد انكسرت
بفعل فاعل !! ولما كان على خلاف قديم مع عبد
المولى فقد اتهمه بالفعلة ! وجاهر بذلك أمام الجميع
ثم سارع يستدعي بعض أقاربه من القرى المجاورة
يستقوى بهم .. وحاول عبد المولى إقناعه ببراهنه
من غير جدوى : فبات مغلوبا على أمره ونام وأصبح
وعندما ذهب إلى غيطه وجد عددا كبيرا من عيدان
حقه مهشمة ، فظن على الفور أن عبد ربه ينتقم
وسارع بدوره باستدعاء بعض عزوته من شتى
الأطراف ! قريب له يعمل بوزارة الأوقاف وآخر
بوابا في عمارة عامة بالاسكندرية دفع خلوا كبيرا
للربوب السابق كي يعمل مكانه ، كما أحضر إلى

داره زوج ابنته البكرية وبعض انسبائه .. وهذا صار كل من عبد المولى وعبد ربه على أتم استعداد للمعركة الفاصلة !!

وحقنا للدماء فقد توسط أهل الخير للفصل بينهما وقبل أن يصلوا إلى حكم كانت ظاهرة الميدان المكسورة قد انتقلت إلى زراعتهم أنفسهم وعلى هذا استبعدوا أن يكون الفاعل آدميا حانقا أو بهيمة طائشة ! .. ثم خطر لهم أن يراقبوا الحقول عن كثب؛ وسرعان ما تكشف لهم العجب وراء الفاعل رؤية العين متلبسا ! .. اكتشفوا أن البلدة كلها واقعة تحت هجوم جبان لثلاث من الفئران وأن الفار منها يقرض ساق النبتة الطرية من أسفلها فتتكسر وتقع وعندها يماها ويختار ساقا أخرى وهكذا ! .. وعلى الفور أدرك عبد ربه أنه ظلم عبد المولى ، وعذر عبد المولى صاحبه عبد ربه وصرف كل منهما أقرابه من أهل قوة الذراع فسافروا ، واستبقيا الآخرين من أهل السطوة ذوى الباع ؛ لأتذنب بنفوذهم وحنكتهم .. واجتمع بهم باقي المتكويين لمناقشة الخطر اللعين حاسبين سرعة تكاثر الفئران الرهيبة !! .. وحس النقاش وشربوا عشرات من أكواب الشاي الغامق ودخلوا عشرات من أحجرة المسمل إلى أن صاحت ديكة الفجر ! .. وانتهت أجازات أهل النفوذ فسافروا تباعا بعد أن أجمعوا على قرار حاسم : أن يتكاثف السكان في تجريدة للقضاء على الجوزان يقتلها في كل مكان !!

وهذا مجمل ما كان عن كيفية حقن الدماء بين عبد ربه وعبد المولى ..

وما هي الا دقائق حتى جاء عبد المولى للترحيب بحامل الدكتوراه السائد ، وفي أعقابها دخل عبد ربه فقال الأب مازحا ..

— افكرنا اللفظ فجاء ينط !!

سأل ياسر في برائة :

— ما هو القط ؟؟

فدهش الدكتور ؛ وقبل أن يعلق نظرت أخته إلى الفار النمية وقالت :

— وهكذا يا أخي العزيز كنت كمن جاء يبيع الماء في حارة السقاين !!

هز رأسه موافقا :

— وهذا يذكرني بما فعله مى صديقي الانجليزى

فطالبوه بتفاصيل هذه القصة ..

● حكاية زيارته إلى ريف الانجليز :

وكان ذلك منذ أربعة أعوام عندما دعاه صديق عزيز إلى زيارة ريف الانجليز قسبي الدعوة وركب القطار من لندن ؛ وبعد ساعتين نزل محطة صغيرة فوجه النظافة والجبال والهواء والزهور في أبداع روتق ؛ الأبيض والأصفر والأحمر والأزرق .. وبعد الفداء أخذه صاحبه في رحلة خارج القرية حيث سار في طريق صاعد يشق غابة رائعة وبعد حوالي الساعة توقف وكانت هناك سيارات لآخرى راكنة ، ونزلا ؛ وسار به الانجليزى بين الأشجار ليجه عددا من الأمهات والكبار بصحبة أطفالهم الصغار الذين انهمكوا سمعاه في مداعبة أربعة من الحمير الصغيرة !! .. دهش وسال مضطرب :

— هل أحضرتني إلى هنا لمشاهدة هذه الحمير؟!

— ما راك ليست طريفة ؟!

— جدا ، وتستحق أن أطير من مصر عبر البحر المتوسط وفوق القارة الأوروبية ثم عبر المانش ثم أركب القطار لمدة ساعتين وسيارتك لحوالى الساعة كي أشاهدنا !!

وهذا بالضبط ما كان من أمر زيارته لريف الانجليز ..

قهقه عبد المولى ناظرا إلى عبد ربه :

— ألا يعرف أن الحمير لدينا كثيرة ؟ !

رد الدكتور :

— كما لم أعرف أنا أن الفئران صارت في بلدتنا غفيرة ، لعلها السبب في هروب سائق التاكسي من بلدتنا ؟ !

— طبعا ؛ وآخر سائق توقف للرئاسة عندما كان منذ ثلاثة أعوام ؛ فقد جلس ليسخن تعميرة

ممسبل ، وعندما نهض لينصرف وجهه إلى اطاراته فارغا من الهواء وقد قرضه منه غار فثقبه ، وبعد أن أبدل الاطار وأراد السير لم يدرك المحرك كانت الفران قد قرضت بعض الأسلاك الداخلية !!

من الدكتور رأسه عجا :

ـ وأين القطط ؟

صاح ياسر :

ـ ما هي القطط ؟؟

فتحسر الوالد :

ـ لم تعد لدينا قطط منذ زمن ، بالتحديد بعد مولد هذا الولد بعدة شهور ؛ ولهذا فهو وأقرانه لا يعرفونها !!

ـ لا تقل يا والدي الموقر إن الفران قتلت القطط !

ليس بالضبط ؟؟

ـ فكيف كان بالضبط ؟؟

● حكايتهم مع الحيه يبي :

في البداية حاولوا القضاء على هذا الرباء بالمجهذ الذاتي ، كل فلاح يذهب وأولاده إلى الحقل مسلحين بالأحذية القديمة والأواح الخشب وكل ما يصلح في صرع فار لكن النتيجة كانت وبالا فالمطاردة في الفيضان أدت إلى اتلاف عدد أكبر من العيدان تحت أقدام المطاردين ؛ وفي أغلب الأحوال فقلت العدو للمعين !! .. ثم جاءت فكرة القطط بإمكان القط التحرك بين الزرع من غير أن يكسر أي نبت كبير أو صغير .. لكن الذي حدث أن الواحد منها كان يقتل قارين أو ثلاثة ويلتهمها وعندما يشعر بالشمع ، فيستلقي ناعم البال مترغا تحت الظلال والعمو يروح ويحيى وهو مستلق تحت الثرى !! .. ويحسبه سهلة أدرك الأهل أن معدل تكاثر الأعداء أسرع من التشاغل المضى للقطط الأصحاء .. وتندب بعضهم بأنه أول جهاز تنظيم الأسرة أن يركز دعايته على هذا الحيوان الملائق : « أسرة فترانية صغيرة أسعد من أسرة كثيرة العدد » .. اللولب يا سيدتي الفارة ليست له آثار جانبية .. وتحديد النسل ضمن لك جسدا وضيقا ..

« أسرة المستقبل لا تطلب التحديد بل التنظيم ، وضحك بعضهم في مرارة ثم جلسوا يشربون الشاي الغامق ويتشاورون في حل فعال ..

وكان أن شكلوا وقدا منهم نزل إلى القاهرة لمقابلة نائبهم في مجلس الشعب ؛ ولأنه يعرف أن قريتهم كانت تؤيد منافسه الساقط فقد استقبلهم بترحاب فائق وأصمغ إلى شكواهم في شيء من الضمات ووعدهم ببذل أقصى جهده فعادوا وانتظروا ولم يبدل أدنى جهده انتقاما لتأييدهم الأرعن لمنافسه الساقط !! وهكذا ظلوا غارقين في الحيص يبي إلى أن جاءهم الفرج في شكل كرب إذ أن الفران وسعت من نشاطها حتى شمل القرية المجاورة الموجود فيها نائب الدائرة فكان أن سارع أهلها إليه ؛ وعندما بذل قصارى جهده لدى وزير الزراعة الذي اهتم بالموضوع وأحاله إلى المدير المختص ، فشكل على الفور لجنة من المختصين منه شخصيا واثنين آخرين حرص على أن يكونا أقرب ما يكون إلى عقلية لتحقيق الانسجام ، مؤهلاهما هو ذات مؤهله أي بكالوريوس تجارة ، مع فارق الأقدمية بالطبع .. وبعد الدراسة اقترحت اللجنة سفر أعضائها الثلاثة إلى سويسرا بله الأدوية والمبيدات والناس المستقيمين وبمجرد تقدير المصلات الأجنبية للسفر والإقامة والبدلات توكلوا على الله وسافروا معهم مترجم .. وما هي إلا عدة أسبوعين وثلاثة أيام الا وعقلوا صفقة مبيدات عادوا بعدها بأكثر من عدية لأهاليهم ولذوى الحيثية .. وبينما الطائرة في السماء انتابت وليس للجنة الفعالات روحانية فأخرج مسبخته وحيد ربه على نعمته ..

والى أن جاء المبيد كانت الحيوانات المفتردة قد اتلفت دورة زراعية كاملة ، وأنجبت سلالة جيدة الصحة بفعل الهواء النقي والاكل الطازج وبدا الفلاحون يستبدلون ، وأوصت وزارة الزراعة البنوك المعنية بتأجيل سداد الأقساط تقديرا لتعبهم ، وغلغت البنوك بالنظر إلى هذا الاقتراح بعين الاعتبار .. وجاء المبيد المثقل وتسلم كل مزارع نصيبه وراح يرش أرضه ، كلما فتح إحدى العبوات وجد بداخلها ورقة مصقولة مطبوعة بالوان جميلة فكان يحتفظ بها ، وفي الليلة الأولى اجتمعوا واكتشف كل واحد أن زملاء كانوا من الصحافة بحيث احتفظوا بهنـه

القط فارا متحركا فيسرى السم الى أحشائه مع
فريسته !! .. فماتت القطة ضعيفة البنية عند
الظهيرة ، أما القوية فقد عافرت مع المنية حتى
أذان العصر ؛ وهكذا أخذت الحيوانات صديقة
الإنسان في التناقص حتى بقيت منها أعداد قليلة
طفشت من البلدة حارية بجلدها، دهست سيارات
الطريق بعضها وماتت البقية من ميبدات القرى
التي لاذت بها ومن زمنها اختفت القطة لدرجة أن
الأطفال من عمر ياسر صاروا يسمعون عنها
ولا يعرفونها !! كذلك فقلت القرية الطيور آكلة
الديدان !

وهذا ما كان من لفر فناء أبى قردان والقطة
صديق الإنسان ! ..

صرخ ياسر في الحاح :

.. ما هو القطة ؟؟

قالت أمه :

.. القطة حيوان طيب صغير ، يكره مثلنا الفار
الشرير

قال :

.. أريد قطا

فنهرته فبكي ، فأشفق عليه خاله الدكتور
ووعده بأحضار قطه له مهما كان الثمن ؛ وبهذا
كف الطفل من الصراخ وبعد أن سكنت سأل
خاله إن كانوا قد قضاوا على الفئران من بعد
فناء القطة !! .. فرد عبد ربه :

.. بالعكس ، ولهذا أيضا سبب

.. أعرفه كى يبطل المحب !

● حكاية دوخة الراى :

كانت الزراعة الجديدة قطنا ، ومع استمرارهم
في استعمال المبيد تزايدت أعداد الفئران
الصرية ، وكان هذا يعزيم عن تزايد قيمة
الديون التي كانت البنوك ما زالت تنظر في أمر
تأجيل أقساطها بمن الاعتبار .. ثم حدث أمر
جلل ، إذ بدأ مسعود عبده يشكو من آلام في
بطنه فاتهموه بأن في أماله ديدان الإسكارس

الأوراق اللامعة ، وتساءلوا عن المكتوب فيها
فاعلمنا مدرسا اللغتين الإنجليزية والفرنسية
بمدرسة البلدة عن جهلها بهذا النوع من
الكتابة ، وعندئذ صاح أحد المزارعين بأنه ما دام
المبيد من سويسرا فالورقة مكتوبة باللغة
السويسرية ، وبأنها لابد « الضمانة » التي تضمن
أن العبوة صالحة وفعالة ؛ تماما مثل تلك التي
تعطى مع أجهزة التليفزيون أو الثلاجات !! ..
وارتاحوا لهذا المنطق ، لأن السويسريين ذوا
ضمير يقظان ولا يعرفون اللب أو الدوران !!

وهذا موجز لبعض ما كانوا فيه من حيص
ببص وتوهان !

قال الدكتور :

.. لكنكم لم توضحوا لماذا اختفت القطة من
بلدنا ؟ ؟

سأل ياسر في الحاح :

.. ما هى القطة ؟؟

فأسكتته أمه ، والتفتت لأخيها النافذة في
علم النفس :

.. أنا أقول لك ..

● حكاية اختفاء صديق الإنسان وكذلك أبى القردان :

لكل شئ سبب ؛ ومجمل القول إن القطة
كانت قد تعودت على الذهاب الى الحقول من
طلعة الشمس حتى غروبها ، وتمردت وكادت
أحيانا أن تهجر الديار ؛ وعافت نفسها طعام
الفلاحين من خبز جاف أو مقفوس بالمخسار،
استهواها لحم الأعداء الطازج الدافئ الذى تناله
بعد ممارسة شبيقة لمتعة القنص ، ثم بعد اشباع
لسادتها عنما تتركه وتوجهه بالنتيجة ثم تقفز
وتمسكه ثم تعطيه الأمل ثم تنفض عليه ، وبعد
ذلك تلتهمه طعاما شهيا .. لهذا ففعل الناس في
إبعادها عن الغيطان بعد وصول المبيد والاستغناء
عن خدماتها ، وصارت تهرب من البيوت وتفر
الى الثيطان بينما عملية الرشى شغالة ولأن السم
لا يقتل الفار من فوره فقد كان يحدث أن يلتهم

استمرار تبادل الاتهامات طالت الليلة ، وأضيف
الجدال الى مظاهر الحياة اليومية !!

وهذا جميع ما كان من أمر الدوخة والقيء
ووجع العيون .

غل الدم في عروق الدكتور ، وأعلن عن عزمه
بالذهاب الى العاصمة لمقابلة المستوفين فدعوا له
بالتوفيق (البين) ..

● حكاية القبط الذي ليس كلبا :

بالفعل غاب الدكتور بالقاهرة أحد عشر
يوما ، ثم عاد في مساء الثاني عشر حاملا معه
قطا حديدية للولد ياسر الذي احمر وجهه انفعالا
ورهب في البداية الاقتراب من الحيوان الصغير
فلما مد كفه يربت على ظهره مال القبط اليه فأحبه
الولد حبا كبيرا .. غير أن أمه لم تكن مطمئنة
اليال ، فلو حدث وعرف القبط طريقه الى خارج
الدار فسوف يموت مثل باقي أسلافه ؛ وإن لم
يمت فسوف يسرقه أحد الإهالي ، وإن لم يسرق
فسوف يتكالب الأطفال عليه حتى يقتلوه رعبا
وتقيصا !! ..

وحلا لهذا المشكل اقترحت ربط القبط من
عنقه بحبل ، اعترض أبوها لأن القبط إن ربط
اختنق لأنه يحب الكفز ولأن عضلات عنقه ضعيفة
ولأنه ليس كلبا !!

بعد النقاش وافقوا على الربط ولكن بحبل
طويل يسمح له بالحركة والنط ، وذهبت الأخت
وابنها وأمها الى غرفة ياسر لتنفيذ هذا الحل ..
فانتزعا الأب فرصة وهمس لاهنه بأن الحبوب
المقوية التي أحضرها من لندن فاسدة ومشوشة،
دهش الدكتور :

— مستحيل .. لماذا ؟؟

— استعملتها طيلة غيبتيك ولم تأت بالفائدة .

— وهل يصلح الطائر ما أفسده الدهر يا أبي ؟!

ولم ينقله من لوم الأب مسوى عودة أمه
وأخته وحجره عيه وبه وعيد الموت ، وطالبوه
بتقرير مفصل عن رحلته وبينما كان يروي ما

لكن طبيب الوحدة أنكر ذلك وفشلت في
تشخيص العلة كذلك وفشلت معه أكثر من طبيب
وأكثر من دواء ، وفي النهاية ومع مرور الأيام
أصبح من مظاهر الحياة اليومية في البلدة وجود
الناس والحجير والبق والفئران واختفاء القبط
وأبى قردان وشكوى مسعود عبيده من الآم
بطنه !! ..

ثم تلاه صبيحى عيد القفوس الذى شكنا من
دوخة في الرأس ؛ دوار كان يدفعه الى الاستناد
على أقرب جدار ؛ وشخص الطبيب العلة بأنها
أنيميا حادة وظل يطليه في مكونات الحديد حتى
كادت معدته تنزرنج وفي النهاية أضيفت دوخة
صبيحى عيد القفوس الى مظاهر الحياة اليومية !
.. بعد ذلك أصيبت الصبية أزهار بالتهاب في
عينها وفشلت معها جميع أنواع القطرة والمراهم
حتى ضعف نظرها وقسمت مشكلتها ؛ لكنها ظلت
تحتفظ بتعاطف الناس معها لأنها شسابة وعلى
مشارف الزواج فان ضاع بصرها مال بختها
وضاع عدلها !! .. ثم ظهرت ثلاث حالات في
أضيفت اليها في اليوم التالي خمس ثم أربع
وفتى العرب بين الحلق قاطبة هنا أنها وبه
الكوليرا ، وهنا خاف طبيب الوحدة فأبرق الى
وزارة الصحة وعلى الفور حوصرت القرية برجال
الأمن المركزى ، وجاءت سيارات الاسعاف ونشطت
المعامل وأبرقت وكالات الأنباء الأجنبية النبا الى
بلادها بالتلكسات ، وبمجرد أن ظهرت نتيجة
التحاليل اطمانت الوزارة وأمرت بفتح الحصار -
وتجاهلت وكالات الأنباء هذا الاجراء - اذ لم يكن
القيء بفعل وباء الكوليرا وإنما بسبب مادة سامة
دخيلة على البيئة هي ذلك المبيد الغازى السويسرى
ونصحت بالكف عن استعماله لأنه أيضا سبب
النفص والدوار وذهبول عين أزهار !! ..

وجاهر الفلاحون بالشكوى في كل مكان ،
ففضيت وزارة الزراعة ؛ واجتمعت اللجنة
الثلاثية بشكل طارئ ، وسارع رئيسها باستدعاء
الترجم وجملة يقسم على أنه ترجم جميع مطالبهم
بأمانة الى الجانب السويسرى ، ففعل وأقسم
أيضا على أنه ترجم ردود الجانب السويسرى بدقة
وحرفيا ، فاطمان ضمير اللجنة وأصدروا بيانا
بأن المبيد برئ والخطأ في جهل الفلاحين .. ومع

حدث عاد ياسر بعد أن اطمأن على قطه وجلس على حجر خاله الذي صار محبوباً لديه ..

● حكاية اللغة التي لم يفهموها :

والذي حدث أن رئيس اللجنة المشتركة سأله في عداة إن كان صحفياً ، وما إن تأكد أنه مجرد حاصل على الدكتوراة في علم النفس حتى انتفض وراح يمايره بهجل بلدياته ، ود الدكتور على الهجوم بهجوم مضاد فأخرج ورقة من الأوراق المصقولة وقال :

— بهذه الضمانة يمكن للأهالي رفع قضية ضدكم وطلب الترميض العادل !

أمسك رئيس اللجنة بالورقة مرتبكا ، تأملها مليا فوجدما لامة ملونة فاعلم بأنها ليست ضمانة ثم سمكت في غموض ولم يصف كلمة واحدة ! .. وشعر الدكتور بأنه لن يخرج منه بحق أو باطل فانصرف مقهورا وراح يزور عددا من اصدقائه وجد بينهم من قرأ ما بالورقة المصقولة بسهولة شديدة لأجادته اللغة الألمانية .. وكان المكتوب بها عبارة عن شرح لكيفية استعمال الميبد ولاحتياطات الواجب اتباعها بسبب خطورته على الانسان والحيوان والطيور !

وتلك بالتمام والكمال نتيجة مساعي الدكتور

وجم الجميع ، واستنكر عبد المولى :

— لكننا لا نعرف اللغة السويسرية !

سأل ياسر :

— ما هي اللغة السويسرية ؟؟

نهرته أمه فسكت على مضض ، وقال الدكتور :

— حتى لو عرفتها !! .. السؤال الأهم هو

من أين جاءت الفتران أصلا ؟؟

استكثهم الضيق مدة فاطلوا الفرصة لياسر

أن يهتف :

أريد لغة سويسرية !

لم يابه به أحد ، ورائ وجوههم مكفهرة ؛ فانصرف الى قطه الجديد وما مرت دقيقة أو دقيقتان الا وعاد ممتقنا زائف العيينين ، ليتجه رأسا الى خاله الصامت قائلا :

— القلط يرفض الحديث معي !!

رد الدكتور مبرورا :

— لملك حدثته باللغة السويسرية ١٢

— قلت له بسيس بالمربى غظل محملا مخرجا

لسانه لي !!

— أخرج لسانه لك ١٢ .. قط قليل الحياء تعامل معي ..

ذهب معه الى الغرفة فوجد القلط معلقا من عنقه مخنوقا ! .. تابع مسار الحبل فحين ما حدث اذ يبدو أنه دار حول المقعد القريب فالتف الحبل وتصر ، ثم صعد الترابيزة العالية ولعله رأى قارا فقفر نحره وتوتر الحبل تماما وظل معلقا حتى اختنق !!

فكه الدكتور متلا ، وعاد بياسر الى غرفة الضيوف والولد في تعيب عصبي ؛ وصدم الجميع واحتج الأب :

— قلت لكم إن القلط ليس كلبا !!

وتحسرت الأم :

— من عديد عات البلدة بلا قطط !!

بان الكمد والفيظ على وجوه الجالسين ، فظلوا صامتين .. وبعد برهة تعب ياسر من التعيب فسكت ثم نام في حجر أمه بالدموع في عينيه .. ونهض عبد ربه لينصرف وذهب معه عبد المولى .. وساد الصمت ، ثم تحدث الأب عن قضايا الأطلمة الفاسدة التي استوردتها بعض خريي الذمة ، وعن تستر بعض الكبار عليهم وعن انهيارات عدد من الصارات حديثة التشييد بسبب الغش في مواد البناء .. وذهل الدكتور لسماع كل ذلك

وعاد الصمت يثقل ، وخلا الليل لتفريق الضفادع ولبيض التنهدات الحزينة .. وبعد دقيقة صاح أحد الديكة فنظر الدكتور الى ساعته مستغريا :

— لماذا يصيح والفجر ليس يوشيك ؟ !

فنصحه أبو ياسر والضيق يطبق على صدره بالا يبالى لأن هذا الديك ديك عيب ، ثم سكتوا جميعا عن الكلام المباح من غير أن يأتي نور الصباح .

القاهرة : مجيد طويلا

قطار الشرق البطيء

يسرى خميس

نافذة القطار

تكشف لي جنود الوهم والخطأ

نافذة القطار

نفتح لي المراعي الزرق وجنك الحزين والأمطار

نافذة القطار ..

تعكس لي أعمدة البرق كأنها صُلبان

ياجُثُّ الأحلام فوقها الفربان

يا أمنيات الأمس

أين الهمس ؟

• • •

دمَّ على نافذة القطار ..

عصفورة مغامرة ..

احترقت على سلوك البرق قالت لي :

أسمع طول الليل والنهار

أصوات المؤامرة ! !

المنقوب

أحمد سويلم

تجعل قلبي غيا ..
وخطاى القادمة .. ديبيا
وقصائد شعري .. سأمًا
أخرج من أذني لعل أسمع صوتًا
يتأتى من خلف الغيم ..
لعل أسمع - صمتًا - يفتح لي الأبواب
يزلزل في قلبي الصخر ..
يخرجني من جدران السقم .. وليل
السكر ..
أخرج من أنفي .. أوقف زحف غبار
الألوان
لعل أمتص الشفق الوردى

رأى منقوب من أذني
منقوب من أنفي .. وفي
منقوب من عيني
تخرج من رأسي أدخنة التبغ
وتخرج منه الكلمات الجوفاء ،
وتخرج أعني النظرات ..
وتراودني الخطوات إلى أقصى أسوار العالم
وتشد القدمين إلى الأسواق .. إلى الحارات
إلى علب الليل الضيقة المنقوبة ..
- تتسلسل منها أمطار الأحزان إلى قلبي
الموجع -
رأى علة ليل منقوبة ..
تهطل منه سحبيات الأحزان



أعزل من وهج الشمس غيوطاً
من ضوء .. وأمان ..

يرسل خلفي الموج ..
ويرسل خلفي الريح ..

أخرج من عيني
أرتاد شقوق الأرض المجهولة
أبحث عن أسوار العالم
عن مدن علواء ..

ويرسل أذرعة من لهب .. وصراخ
- تتلقفني من حارات الليل الضيقة -
- ومن بين شقوق الأرض -
تقبطني .. تشطرنى قطعاً .. قطعاً ..
تعبرني أسوار العالم .. كل بحار العالم ..
تدخلني في رأسي ..
بعضي .. من أذني ..
وبعضي الآخر من أنفي .. وفمي ..
وبقية تقطعي ..

أبحث عن ألم يتطهر فيه القلب
عن حلم ينبت في أرض الخصب
أبحث عني ..
عن موج لا يلقيني في شط. الخوف ..
.....

من عيني ... !

وأغيب طويلاً عن رأسي المثقوب ..
فيبتغي .. يبحث عني ..

القاهرة احمد سويلم

هذا باب تقليد جديد ، يحرره ، في كل عدد ، واحد من النقاد والمبدعين البارزين ، ليبدى وجهة نظره في آخر عدد صدر من «إبداع» . وتهدف المجلة من هذا الباب الى تصويب طريقها دائما - كلما دعت بحق اليه - والى تنشيط الحركة النقدية الراكدة ، والى فتح باب الحوار بين الكتاب والنقاد .

«التحرير»

إبداع.. في مرآة النقد

□ د. محمود الربيعي □

في العدد استهلال في رثاء « أمل دنقل » الشهاب الذي سقط من سماء الشعر . وأنا على يقين من أن مجلة إبداع ستفرد في أعدادها المقبلة صفحات تتناول بالدرس الهادئ شعر هذا الشاعر الصليب ذي النفس الميق في تاريخ الشعر العربي الحديث . وفي العدد عشر قصائد وثلاث عشرة قصة قصيرة (منها ثلاث مترجمة) ، ومسرحية واحدة مترجمة ، وخمس مقالات ، ثم الجزء - الذي أصبح تقليديا في المجلة - الخاص بالفنون التشكيلية وسامتختم تقديري الخاص في الحكم على « توازن المادة الشكلية » لهذا العدد فأقول ان المادة المترجمة (ثلاث قصص ، ومسرحية ذات فصل واحد ، ولكنها طويلة نسبيا ، ثم انها المسرحية الوحيدة في العدد) أخذت حيزا أكبر مما يجب ، وإن المقالات (خمس مقالات) أخذت كذلك

١

تفتح مجلة « إبداع » ، في حياتنا الثقافية - مثقلة وحاسمة - كما تفتح وردة في أوائل الربيع . وليس هذا أعزاء للمجلة بمقدار ما هو وصف لشعور قارئ ظلمي في حياة ثقافية مجربة

وقد جاء العدد الخامس من المجلة لتوزيعا للأعداد الأربعة السابقة « وامتداد صاعدا » - ان جاز التعبير - للمجرى المظلم الذي تشقه المجلة لنفسها . والعدد حافل بالمادة الى حد « الازدحام » ، وسأصف هذه المادة وصفا شكليا ثم أختار من بينها ما أفضل الكلام فيه .

جزيا أكبر مما يجب • والسبب الذي يجعلني أقول هذا حرصى الشديد على أن تكون « ابداع » وفيّة لاسمها ، وما دام المفهوم أنها تقدم الابداع العربى للقارىء العربى ، وما دعنا لم نتفق بعد - بل لم نفلح بعد - فى جعل النقد الأدبى ابداعا فنان ملاحظتي تبقى ، وهى أن المادة المترجمة والمقالات اخذت أكثر من الحيز الملائم • وأنا أعود فأقول أن هذه الملاحظة « شكلية » (وليست سطحية) ! فهى لا تصف فى هذه المرحلة - المادة ، أو تبين قيمتها ، ولكنها تنظر إليها من حيث هى حيز ، متوازن أو غير متوازن •

وسأسمح لنفسى أن أختار ما أتحدث عنه بشئ من التفصيل ، فالاختيار هنا من بين هذه المادة الواسعة - ضرورة حتمية ، وسألزم نفسى فى اختيارى بالمادة « الابداعية العربية » •

إن الكاتب العربى المتعطش الى لقاء قارئه تعطش القارىء العربى للقاء كاتبه المبدع ، وتحسن مجلة « ابداع » صنعا أن تكون هى الوسيلة النبيلة لهذه الغاية النبيلة • وأرجو ألا تنسرب الى ذهن القارىء أية شبهة فى أن كلامى هذا يقلل من أهمية « المترجمات » أو « المقالات » •

لقد اخترت من العدد ثلاث قصص ، وثلاث قصائد أتناولها ببعض التوسع : أما القصص فهى - الفار الترويجى - لنجيب محفوظ ، - والشيطان لسليمان فياض ، - والرجل بالشارب - والبيبوتة لمحمد المنزنجى ، وأما القصائد فهى : - الرقص الفجرى - للسيد محمد الحميسى - ومضحك الملك لغاروق شوشة - ، والرحيل عن خطوط النار - لعزت الطبرى •



ينتشر الرعب فى العمارة - اثر خير انتشاد - الفان الترويجى - كما تنتشر النار فى الهشيم ومنذ الأجزاء المبكرة فى القصة يعمل أسلوب نجيب محفوظ ، الحافل بالسخرية ، والتركيز على المفارقة - عمله ، وأول ركيزة تخطو عليها القصة فى هذا المجال رد الفعل الذى يقوم به السيد (م • أ)

تقدم ملاك الشفق فى العمارة (ومن الواضح أنه يمثل صوت المستول) ، وذلك حين يجيب عن تساؤلات الملاك المختلطة المليئة بالرعب قائلا :

- على أى حال ثبت أننا لسنا وحدنا • وهذا ما أكدته لى السيد المحافظ •

ويجىء الصوت الآخر ، متهاوتا ، أو متظاهرا بالأطمئنان على غير قاعدة اطمئنان :

- جميل أن نسمع ذلك •

لقد حشيت كل القوى ، واتخذت كافة الاحتياطات ، لمواجهة « العدو » ، وبدأ جدال واسع عن الأسباب التى جاءت - بالفار الترويجى - الى البلاد • وهى أسباب حافلة بالمعاني السياسية والاجتماعية ، فرأى يحيله الى « خلو مدن القنال حين الهجرة وثان يحيله الى - نظام الحكم - ، وثالث يحيله الى - سلبيات إسد الصبالي - ،

ورابع يراه - غضبا من الله على عباده لتكريمهم لهداه وتتردد فى القصة مصطلحات الامس القريب التى دخلت معجم الحياة اليومية من أوسع الأبواب ، وفى مقدمتها عبارة « الأمن والأمان » •

ولا تكاد نتقدم فى قراءة القصة حتى يصبح « العدو على الأبواب » • ومع انتشار المطر ينتشر الرعب وتنتشر الإشاعات ، ويقم نجيب محفوظ ركيزة ثانية تتقدم القصة معتمدة عليها • وهى ركيزة مفعمة بالنقد الاجتماعى والسياسى ، وتتلخص فى ذلك الحوار الحاطف المكثف المراء - بالمعنى « ويقابلنى جاز ذات يوم فى محطة الباص فيقول لى :

- سمعت من ثقة أن الفران أهلكت قريسة وزمامها بأكملها

- لا اثر لهذا الخبر فى الجرائد !

فحدثنى بنظرة ساخرة ولم ينبس •

فأية خسارة ذهنية وروحية يمكن أن ترتب على إخفاء الصحف للحقيقة ؟

ولنلاحظ أن مركز « الثقة » انتقل من الصحف الى شئ آخر ، أو شخص آخر ، مجهول الهوية تماما • •

وفى كل مرة يجعل صوت « السيد (م • أ) صوت المستول تهنتا من نوع ما (أو أقل تخديرا من نوع ما) لمررة يقول :

العدو ، أكل الأخضر واليابس ، وكشف عن هويته
أخيرا بما لا يقبل اللبس :

« وجعل يلتهم الطعام بلا حرج ولا حياة وبهم
عجيب . ومن باب الذوق غادوا وحده غير أنني
رأيت بعد حين أن أطوف به لعله في حاجة إلى شيء
وقملا جددت له طبقا . وفي أثناء ذلك لاحظت تغيرا
مثيرا في منظره شد إليه عيني بقوة وذحول . خيل
إلى أن هيئة وجهه لم تعد تذكر بالقسط ولكنها
تذكر بالفار ، بل بالفار النرويجي نفسه .
ورجعت إلى زوجي ورأسي يدور . لم أصرح لها لما
رأيت ولكنني طاليتها بأن تشجعه وترحب به ،
فغابت دقيقة ثم رجعت شاحبة اللون وحملت في
وجهي ذاهلة . ثم تجمعت :

— أرايت شكله وهو يأكل ؟

فاحتيت رأسي بالإيجاب فهمست :

— أنه لأمر مذهل يعز على التصديق .

والآن : ما هو (أو من هو) ذلك الفار النرويجي
أهو الفساد ؟ أهو العدو ؟ أهو الفار النرويجي
الحقيقي ؟ ومن هم أعوانه ؟ أهم منا ؟ أم نحن
جميعا أو أنه وأنهم كل هذه الأشياء
مجتمعة أو أننا ينبغي أن نقول — اختصارا لكل
ذلك — إن الفار النرويجي هو الغفلة والتواكل ،
وفحص ، الأسباب دون القدرة على اتخاذ خطوات
الملاج ؟ أو أننا ينبغي أن نضرب عن كل ذلك
وأن نلخص المسألة في عبارة واحدة هي أن كل
واحد منا يحمل « قاره النرويجي » في جلده

أيما ما كان السؤال ، وإيا ما كان الجواب ، فإن
نجيب محفوظ قد امتعنا بقصة قصيرة جميلة
بنائها بلفظه الصافية ، وبثبتها على ركائز قوية
فمالة ، وأقام على الركائز مواقف تشبه المجبرات
والأروقة ، وأحكم جواربها ، وشهد زواياها ،
فنهضت أمامنا ، بنائية جميلة متينة غير قابلة
للانهيار .

وتبدأ قصة « الشيطان » لسليمان فياض
بمباراة « من الشمال » فيرمض ذلك باتجاهها ،
وتثنى بمباراة — نحو الجنوب — فيقوى هذا
الارحام ، ويصبح ممكنا بعد حين وجيز أن نفهم
— الشمال — على أنه رمز (أو معادل) التقدم
— والجنوب — على أنه رمز (أو معادل) — التخلف —

« تهاوى بإسادة ! النشاط متقد على أكمل
وجه . واستأثر ضئيله لا تدفن ، ولن تتلذذ
بأحد الله . وسوف تصبح من أهل الأخيرة في
معاومة القثران ، وربما استعانوا بنا في المستقبل
في أماكن أخرى والسيد المحافظ في غاية من
السعادة » .

ومرة أخرى يقول :

« يشرى . خصصت فرقة من أهل الخبرة لتفقد
المنازل والشقق والمحال المخصصة للخطر ، وذلك
دون المطالب بأية رسوم إضافية » .

كل هذا وطول الدفاع في وجه العدو القادم
تلق ، والاحتياطات تصل إلى حد أنه : « إن وحد
زيق تنفذ منه قشة اقيمو وراء عوارض خشبية
لتسده بالكامل » .

وأخيرا جاء العدو من حيث لا يحتسب ، سلت
النوافذ الضيقة بأحكام في حلك الليل فجاء من
الباب الواسع في وضع النهار ! جاء في شخص
المنسوب الخبير الذي سيساعد في درء الخطر (وعنه
هي الركيزة الثالثة التي تبني عليها القصة في
تقدمها مسألة النقلة الكاملة ، ثم الصورة
الهيستيرية بعد فوات الأوان) وهو لم يجر
في وضع النهار وفي شخصية خبير درء الخطر
فحسب وإنما جاء « بوجه قمل بانيه القصير
المطبوس ونظرته الزجاجية » وجاء معنفا في
تحويل أنظار الناس « عن الخطر » الحقيقي ؛ لقد
« رأى في المطبخ نافذة صغيرة مصفحة بفشاء
سلكي ذي تقوب بالغة الصغر فقال جزم : —
اغلقوا النوافذ » ، وبعد أن كثف كل شيء داخل
المكان حتى رائحة الطعام بدأ في « عمله » دون
إبطاء :

« ولما اطمان إلى نقاذ أمره راح يشمم رائحة
الطعام ممنا استحسانه فقلت له :

— تفضل

— لا يا بني الكرامة الا لثيم

وعند هذا الحد تكون المقدمة قد وصلت ذروتها
ولا يبقى ثمة سوى « لحظة التنوير » (كما يقولون
وتأتي — لحظة التنوير — في أن هذا الذي جاء
في وضع النهار ، وليدرا الخطر ، وفي شكل غيو

هذا بينما تقوم السيارة « الفورد الحمراء » بدور الوسيط الذي لن يقدر له النجاح . وابن الوطن - حسن - الذي يحمل الى قومه حلم التقدم وشعاره : « انتهى عهد الخيال - كذا ولعلها الخيل ! » والبنغال والجمال والحير « ثبت أنه متفائل أكثر من اللازم ، فاول ما يروجيه من رد فعل نحوه ، ونحو - الفورد الحمراء - هو صراخ الصبايا « الشيطان . الشيطان »

ومعنى هذا أن رد فعل البيئة نحو « التقدم لا يقتصر في البدايه على رفض رموزه فحسب ، بل انه يتجاوز ذلك الى رفض ابن الوطن ذاته ، فهو - كذلك - « الشيطان » . وليست البيئة مستعدة للبهادة على الاسلاق في هذا الامر ، فسرعان ما تتخذ فعلا « ايجابيا » الى أقصى حد يبد رئيس القبيلة الذي يفرس « مسلة » في كشف حسن ليخلصه من الشيطان الذي تقصص جسمه والذي يدونه لم يكن ليستطيع أن يسخر الحديد . ولكن أحادا في البيئة هم الذين يستجيبون لنبوة حسن ؟ فاخته هند تصدقه ، وتقدم في شجاعة لتخلصه من يد رئيس القبيلة ، وهي تمان له أن أخويه « بكر وعمرو » (لاحظ الأسماء العربية الخالصة في هند ، وبكر ، وعمرو) يصدقانه ، على حين أن الأغلبية الساحقة لا تواجه حديثه عن تخلفهم وتقدم سواهم الا بالضحك « الهستري » :

« أنتم أهل الكهف . أنتم أهل الكهف . الله سخر الحديد للناس خارج صحرائكم ، وجعلها لهم مثل الأبل ، والحيل ، والحير » .

عندئذ ضحك الرجال ، وضحك النسوة ، وضحك الصيال ، وخرج بكر مع هند يأخيه من بين الكل ، وسط نوبة من الضحك « الهستري » . وحجة التخلف لا تزال صاعدة ، ولا تزال مقاومة الأحاد (حسن الصلب الوحيد وأخوته المتخاذلون من حوله) ضيفة الى أقصى حد ، وهذه الهجمة تتجمع مستهدفة هذه المرة كي حسن ، وتحطيم الشيطان الأحمر » ، وذلك لتستأصل رموز التقدم من جذورها . وتكون النتيجة بالفعل كية ، وتحطيم الفورد الحمراء تحطيمًا كاملا ، وذلك استجابة لصرخة رئيس القبيلة : « دعوه يا رجال وقد اهارت المحاولة التي قام بها حسن بانقياد

هذا المارد : « أيقنوا أنهم سيروه (كذا وهي بالتأكيد خطأ طبقي - وأخطاء المطبعة ليست قليلة أبدا في هذا العدد) في الصباح حديثا ، ككل حديث ، لا يقدر على السير ، وراحوا يتحدثون عن راقعة القوائم الكريمة للشيطان الأحمر . واقترب بكر من الرئيس وقال :

« كويناه ، وحرونا من شيطاننا .
قال الرئيس مؤكدا :

« لن يعود اليه أبدا هذا الشيطان . فقد قتلناه الساعة . الا تسم راقعة موته ؟ »

من الواضح أن كلا من قصتي « الفار النرويحي » و« الشيطان - تنج » - على الرغم من اختلاف المنبع واختلاف الرؤية - الى تحقيق غاية واحدة ، هي الكشف عن الحالة الاسنة التي يعيشها انسان العصر في تلك المنطقة من عالمنا وحالة « الترقب » التي تسيطر على الجو هناك هي الوجه الآخر لحالة « الترقب » التي تسيطر على الجو هنا ، ولكن تبقى لنجيب محفوظ روحه الساخرة التي تتغلغل عميقا في الحدث ، والشخصية ، والموقف ، على حين تبقى لسليمان فياض روحه الحزين التي تمن الى التوحده مع « الجماعات » توحدا يبلغ في التعاطف معها أحيانا حد الغضب عليها .

لما قصة - الرجل بالشارب والبيبونة - لحمد المخزنجي فان عنوانها الذي يتذبذب على حافة المامية - قد يجعل البعض يعبها ، ولكن نظرة ثانية ، اليها تكشف عن عمقها ، وحولها باللمسات الإنسانية التي هي روح كل عمل فني ذي قيمة . وثمة شيء آخر قد يشبط القارئ هنا ، وهو أن اللغة - منذ السطور الأولى تجابهك بما قد يجعلك مضطربا ، وأنظر - مثلا - الى ترتيب العبارة التالية ، وبخاصة موضع الجملة المعترضة : « بهند وحرس » حتى انني لاحتها صدقة - تسلبت اليد النحيفة قادمة من ورائي وأنا واقف امام المبرة » ولكننا ينبغي أن نضى لنرى كيف تتسلل القصة ذاتها الى نفوسنا .

ان حرص الحادم - الذي يبلغ حد الجنون - على أن يضع الراوي في دورة المياه طبقا بعمدليل ورفق يثير انصباب الراوي فيمثل مكررة يستخدم

في إطار واحد (الإنسان ينظر في مرآة) ، وقد تم ذلك في نموة بالغة تماثل العمدة التي كانت تتسلل بها تلك اليد اللوح الضعيفة المرنة . هكذا يكتب محمد الخزنجي وكتابته - كما هو واضح - ذات طابع خاص :

« استمرت في ، ومضة خاطفة ، مفتاظا ، ساديا كما لم أتصور نفسي أبدا ، وجست هذه اليد . أحسست بحراك اليد ، اللين المختوق ، تحت حذائي ، فأنشعر جلدي ، وارتجفت عندهما . تمكنت هذه اليد من الفرار ، وتركت طبق الثلث الصغير . »

بغيت ، ونفاد صبر - كائنني أباري كائنا أبكم غير بشرى - طوحت ساقى ، وركلت بالحذاء ذلك الطبق الثلث البفيض ، نطار خارجا من تحت عقب الباب .

وكنت أنتظر عودة هذه اليد .

عادت اليد أشد حذرا ، وأكثر الحاحا وبلادة ، أدوس ، فتراوغ أصيداها تهرب . وتمكنت أخيرا بحركة بارعة اللجاجة - من وضع الطبق وفرت خارجه . وسمنت الأمر كله .

هل أقول أن هذه القصص الثلاث التي عرضتها تصب في بحر واحد في نهاية المطاف ، وتكشف عن زاوية أو أخرى من زوايا التخلف الذي نمانيه وتستخضم الوسيلة الخاصة الشبيهة ببصمات أصابع صاحبها في كل حالة ؟



تتكون قصيدة « الرقص الفجري » للسيد محمد الحميس من ثلاثة مقاطع ، تصنع دائرة منطقية سببية ، أولها مقدمة ، والثاني صلب والثالث خاتمة . وليس من الضروري أن تكون الدائرة المنطقية دائما محكمة ، وبخاصة في ضوء روح تلك القصيدة التي تنهض على قاعدة تحرر الروح البشرية من كل قاعدة ، ولكن الشاعر استطاع أن يصنع - حتى في ظل هذه الدائرة المنطقية بل - وبرغمها - قصيدة ساحرة .

فيها رجله مع الطبق ، ومع يد الخادم ، شاعرا أنه وصل إلى الحد الذي يكره فيه هذا الخادم إلى درجة الحقد ، ولكنه حين يفارق « بيت الراحة » تبدو الأمور في ضوء جديد ، فيحس أنه يرى في الخادم صورة نفسه ، ويخرج باحثا عن مرآة يرى فيها وجهه .

على أن رواية المسألة على هذا النحو لا تكشف عن « الحجم المعنوي » لهذه القصة ؟ فثمة الأسلوب « الاقتصادي » الذي يلفت النظر ، وثمة المحاولة الثابتة لتوحيد الهوية بين الراوي والخادم ، والتي تنسج بعناية من خلال « التضاد » الواضح في البداية ، والذي يتحول فجأة - وعلى نحو مقنع - إلى « توحيد » في النهاية .

إن الأثر الذي تتركه هذه القصة في نفس القارئ أثر متضاد الزوايا ، وقد يجسد هذا القارئ نفسه راغبا في طرح الأمر برمته قائلًا لنفسه أنها ليست أكثر من مجرد قصة زائر لدورة مياه يتبعه خادم لوح يسد ، عليه أمره لأن القصة تعود فتتلع عليه بعمان جديدة من هذه المعاني ن « الاحتباس » طرد صاعدا مع غضب الراوي ورفضه لإحاح الخادم ، فلما جاء الخلاص بدا وجه الخادم وسمته في ضوء جديد ، ومنها أن نجاح هذه اليد المتسللة في ترك الطبق الذي يجعل المندبل الورقي ، وذلك على الرغم من كل الرضا والصد والمقاومة التي يقوم بها الراوي جعل الطريق ممهدا لقبول التحول الحداثي في نهاية القصة دون شعور بالافتعال ، ومنها أن استبدال « التوحيد في الهوية » بالحق والغضب قد نقل القصة من نطاق الشعور البشري القائم على رد الفعل المحدود إلى أفق إنساني أرحب ومنها - أخيرا - أن الرعب الذي أصاب الراوي في نهاية المطاف لا يتصل بحقنه على الخادم الذي نفا في بداية هذا المطاف بمقدار ما يتصل بالرعب العام من أننا مقدمون جميعا على حالة تحول فيها إلى تلك الحالة الثابتة (الخادم) الاستهلاكية (الطبق والمندبل السورقي) « السياسية » . لقد تحول الغضب البشري إلى تعاطف بشري ، والتقت ناحيتا الضعف الإنساني

القصيدية) يصور النهاية المبنية على السلوك المطابق لما يمليه تحرر الروح على أنها نهاية طبيعية بديهية حتمية ، لا تخضع للاختيار بين البدائل وكل ما يطبع فيه الشاعر هو أن تحصل روحه الجياحة على شيء من المذرة ، وشيء من الرثاء •

فاذا ما حوم طير الرخ على

أسوار حديقتنا البلهاء

واختلطت أوراق النرجس

بعيون اليوم الشوهاد

واحتاج الموقف منكم

بعض رياء

وسقطت جريحا

خلف جدار الصمت المخنوق الأصدهاء

اتخبط

داخل مصباحي المرصود

فيحق الحيز المموس بلع الصبر

لا تلووا عني الأعناق

اعطوا للقلب النافر

بعض المذر

ولتخرج نظرتكم

حاملة

بعض

رثاء

انها الحرية المقصدة بإيقاع الحياة الفطري (ولا أقول البدائي) هي تلك التي تبتثق ، صافية ، كالنبيج ، وحارة كالدم ، من خلال تلك القصيدة كلمات وعبارات ، ومقاطع ، وموسيقى وإيقاعا ، وجوا ، وإيهامات •

وهذا المعنى الفطري نفسه هو الذي تصوره « قصيدة مضحك الملك » لفاروق شوشة ، ولكن من جانب آخر ، في قصيدة - مضحك الملك - يلعب النفاق - الدور الذي يلعبه السيف الحشبي ، والشعر الكاذب ، والرقص الرسمي - في قصيدة « الرقص العجري » 2 فهذه الأمور جميعا هي مكبلات الحرية • هذا هو صوت

ان الرقص العجري الذي تصوره القصيدة هو المعادل القولي لتحرير الروح من القيود : (الحرية) على حين أن الرقص - الرسمي - أو القاعدي أو ما شئت من أسماء هو المعادل لتكبيل الروح بالقيود : (المبودية) ، ومن ناحية أخرى يقف السيف المكسور أو المفلول (الحشبي) فيها معادلا لوسيلة الشاعر (الشعر اذا رسمت له غايته وقتنت) - والقصيدة ترمي بنفسها - منذ سطورها الأولى - في حيايا التحرر ، دونها حيدة على الاطلاق :

وأنا

حتى ان عائق مقبض سيف خشبي كفي

لا املك الا أن يسرقني السيف

لا أعرف هذا اللعب الزيف

فالجلبة عندي رومانية

أن تخرج خصمك لا يكفي بل

لعب حتى الموت

ولأن الشاعر يدرك مدى الخطر الكامن في الأداة (السيف المكسور الشعر) واحتمالات هذا الخطر يرسم في المقطع الثاني جوا من « التخاذل المتحمل » الذي يحمل من السخرية قدرا كبيرا يجعله يشي - في النهاية - بالاصرار أكثر مما يشي بالتخاذل :

لا تدعوني أندمج مع الرقص العجري

ردوا خطواتي النافرة

لأرض الحلبة

لا تدعوني أحدث جلبة

لا تدعوني أرفع صوتي

أكثر مما هو مسموح

لا تدعوا المصفور الساكن قصص الصدر يروح •

ويظل الرعي الشعري في القصيدة يصل في ناحيتين : ادراك الخطر المائل في ناحية وعدم رؤية بديل لحوض هذا الخطر في ناحية أخرى • ولهذا قلت ان « التردد » الكائن في المقطع الثاني (صلب القصيدة) هو « تخاذل متحمل » وآية ذلك أن المقطع الثالث (ختام

النفاق يمشى على رجلين (أو بالأحرى يركع على ركبتين) :

« يا سيدى
ما أجملك آ
ما أعدلك !

لولاك ما دار الفلك

ولا انتهى التاريخ من بلادنا ، بلا جدال
الست أشجع الرجال ،
والطاهر النقى فى مهابة الملك ؟ !

ودورة النفاق - كما تصورهما قصيدة « مضحك
الملك » كمسورة الميكروب ؛ حلقة مفرغة ، مضحك
ملك فى مجلس السمر ، يمثل البورة الوسطى
لميكروب النفاق ، وراء جيش من المنافقين الصغار
الذين ينظرون اليه فى إعجاب يجعل قامته
الراكمة تتوهم كبرياء ، فيمارس الدور العكسى
معقاً بذلك صورة الزيف :

فيستحيل شاعر الربابة

فى سمته المنفوخ

ربا يجالس المسوخ

والقامة التى تودت صنوف الانحناء

انتصبت فائرة تهتز كبرياء

وتستدير فى شموخ

لتمنع الصفار لفة أو لفتتين

وينتهى الكلام .

وتكون المفاجأة فى هذه « الدورة الميكروبية »
أن رأس هذه الدورة لم يكن - بدوره - سوى
مضحك آخر . واذ تكشف القصيدة عن ذلك
تكون قد وصلت الى نوع خاص بها من « لحظة
التنوير يلقى الضوء بأهرا على المأساة التى تمتد
شعابها فى المجتمع سادة الطريق ، وموقسة
مجرى الحرية والتطور . وهى سلسلة ملعونة ،
مسلسلة بأخبث ما يمكن أن يحمل البشر من فن
الحيل .

ونلاحظ أن القصيدة انتهت بتعريفة دورة
النفاق ، مبرزة المعنى الساخر المأساوى فى « دورة
ميكروبية » واحدة ، ومعمرة عن الموعظة الواضحة
لن يريد أن يتعطل :

« اتقى

فان من طننته الملك

قد كان يوما مضحك الملك

فهل وعيت مقتلك ؟

ولكنها لم تقطع - وكيف تقطع ؟ ! - بأن
الموعظة مستأنى بنتيجة مرجوة ، فى هذه الحالة
أو فى حالات أخرى . وهذا يعنى أن احتمالات
استمرار دورة النفاق ، فى كافة أشكالها
وأحجامها ، احتمال قائم ، ومن ثم فإن جهدا
مستمرا هائلا ينبغي أن يحشد بصورة متجددة
لوضع هذا الميكروب دائما تحت المجهر الكاشف .

واذ كانت قصيدتنا - السركس العجبرى -
ومضحك الملك « قد تناولتا الحرية من طريقين
فان قصيدة « الرحيل عن خطوط النار » تناولها
من طريق ثالث . ويحمل عنوانها معنى مباشرا
وهى مهداة كذلك - بصورة مباشرة - الى أبطال
فلسطين ولكن الرمز الشعرى يلعب فيها دورا
حرا مائرا . تتكون القصيدة من أربع لقطات
تميد اللقطة الأولى منها ذكرى رحيل قريب ،
ودع فيه النساء والاطفال اللقائين الراحلين عن
خط النار ، وتنقل اللقطة ما تناقلته الصحف
آنذاك ، مرددة الشعارات ذاتها فى نغم شعري
جهر :

وطفلك الصغير بين ثلة الرفاق

فوق الحرية

يطوف زائغ المينين ، يمسح الوجوه

بالبراة المقتصبة

كان جموع من يودعون يهتفون

ويصرخون فى جنون

الى اللقاء عائدون

الى اللقاء عائدون

ولو أن القصيدة جرت على هذا المستوى من
الآداء لانتهت دون أن تلفت نظر القارىء ،
ولكنها ابتداء من اللقطة الثانية تنحو نحو لافتنا
للنظر ، وذلك بالمشور على « لازمة » فنية ،
واستخدامها بمهارة ، وهى « لازمة » الأصبع
التي مستصحب - منذ الآن وحتى نهاية القصيدة
السدى والحملة التي يشهد عليهما نسيج
القصيدة .

لا تقبل الى
لا تقبل الى

هكذا ينهض « التحرر » و « الحرية » في
التصادم الثلاث مطلباً عزيزاً جوهرياً ، هو
« لب الحياة » ، وهو الشكل والمضمون (يلاحظ
أنها ثلاثتها عبرت في قالب الشعر الحر) ،
وهو شيء يشمل حرية الجوارح (« الرقص
النجري ») وحرية السلوك (« مضحك الملك »)
وحرية العقل والمصدر - الرحيل عن خطوط النار -



لقد كنت في صباى المبكر أضيق بقصيدة
قصيدة لطران يقول فيها :

حييت خير تحية
يا أخت شمس البرية
حييت يا حرية
الشمس للآبدان
وأنت للأوان
كالشمس يا حرية

وكان مصدر ضيقى أنها كانت « نصاً مدرسياً »
وكنت أقول لنفسى : ما هذه المبالغة الغريبة
التي تفرق الحرية بالشمس ؟

ولكننى - وقد تقلبت بى الأيام - أدرك الآن ان
الحرية - بمعناها الكلى الصحيح - هي الحياة
ذاتها . وقد جاء العدد الخامس من « ابداع »
مؤكداً لى ما أدرك ، لقد شغلت هذه القضية
الاقلام المبدعة فى هذا العدد على نحو مطلق .
ولا شك أننا بإعادة النظر فى نصوص الصد
وقصصه وقصائده ، ما فصلت فيه القول ، وما
ضاق عنه المقام ، يمكن أن ندرك الخيط الدقيق
الذى ينتظمها ، وهو خيط يمان عن نفسه فى
وضوح بأنه : الحرية ، كل الحرية ، ولا شيء
غير الحرية !!

القاهرة : د . محمود الربيعى

فى اللقطة الثانية تتخلل الأصبع السبابة عن
الزناد لتتضمن الى الأصبع الوسطى راسمة علامة
النصر . ونحن لا ندري فيها للوحة الأولى هل
تنحاز الى النصر الفعلى (الأصبع تمسك على
الزناد) أو الى النصر « الدعائى » (الأصبع ترسم
علامة النصر) ، ولكن اللقطة الثالثة لا تدع فى
النفس أدنى شك فى أن فراق الزناد هو فراق
الزناد .

وليس له سوى معنى واحد :

أمد أصبعى السبابة
أضغط فوق قمة المفتاح
أقفل الجهاز
تعود أصبعى المهانة .. الى اليد المهانة
ويختفى خلف اليدين
وجهى الجبان
وجهى المدان

وتكون النتيجة الطبيعية لحود الروح القتالية
وصمود الروح الدعائية أن الأصبع تتدوج هاوية
من الزناد ، الى رسم علامة النصر ، الى توجيهه
مفتاح جهاز الراديو ، الى الضغط على - وشاش -
زجاجه البرفان (وانظر معنى الخط المتهاوى
من « الانتاج » الى « الاستهلاك »)

فى مفتاح اللقطة الأخيرة « يصل استخدام وز
الأصبع مداه نحو القناع ، ولكن نهايتها تعلن
عن رد مفاجئ يضع - الفعل التصبرى - كله
مرة أخرى فى مفترق طرق . ان الاسترخاء
الترفيهى لم يأت يمد بنتيجته ، ولا تزال الروح
المنمزرة الراضة تقاوم :

فى المجرة المجاورة
تضغط زوجتى على زجاجة « البرفان »

بالأصبع الإبهام
تمطر القميص فى انتظار لحظة الغرام
يا زوجتى .. يا حبيبى النقى

لا تقبل الى

سممت كل شى

كرهت كل شى

فقدت كل شى

خسرت كل شى

الزائرة

أحمد الشيخ

قالتها زوجتي وهي تقترب منها وتحاول أن تساعدني في تخليص الحيط من غطاء السلة كان في السلة خبز وسمن وعسل وفطير سائخ وطيبور محمرة تفوح رائحتها ، وبسر شديد أشارت هي علي زوجتي بإفراغ الزيارة في الأماكن المناسبة وكأنها تعيش معنا وتعرف ما نملكه من أنية وأطباق وأماكن حفظ المأكولات . كان افطارا شهيا وهي تحدثني عن أبي وأعمامي وجدتي ، وتذكر لي أسماء من أعرفهم من عائلتي ومن لا أعرفهم فيتأكد لدي أنها ابنة لواحد من تلك الأسماء التي تذكرها .

كانت تختار مواعيد الزيارة بشكل يدعو إل الدهشة ؛ ذلك أنها كانت تأتي في الأيام المصيبة التي نواجه فيها بالمطالب ونعجز عن التصرف ؛ كانت زياراتها التي تحملها تخفف الأعباء عنا لكنها لم تشعر علي أي نحو بأنها أعطت ، كنت أشعر بالخرج لأنني أعجز في كل مرة عن توفير شيء معقول أكلف زوجتي بوضعه في سلتها التي تحملها في كل مرة خالية إلا من أوانيتها الفارغة ، وحتى عندما كنت ألح عليها لتقبل مني القيام بتوصيلها إلي محطة القطار كانت ترفض في إصرار

دفعت الباب بعنف في صباح باكر ، فرحت افتحه لأراها لأول مرة ؛ كانت تبسّم في ألفة وهي تلقي تحية الصباح ، كانت تحمل علي الرأس سلة كبيرة وثوبها الرخي يمتد قوامها المشقوق الفتي سألتني أن كان المسكن يخص اسمي الذي الذي ذكرته ثلاثيا فأومأت بالإيجاب ازاغتني في ود عن طريقها ودخلت باطمئنان ، التفتت نحوي وهي في منتصف الصالة ثم قالت بعظم :

— حظني

مددت يدي أساعدها في انزال حملها الثقيل أكثر مما كنت أتوقع ، جلست هي علي أرضية الصالة وسألتني عن الأحوال جاءت زوجتي تستطلع الأمر ، كانت هي تمسك بغطاء السلة المحكم التحبش بخيوط الدويارة في محاولة لفكه نظرت نحو زوجتي وابتنسمت وهي تلقي تحية الصباح ردت زوجتي عليها ثم التفتت نحوي ، وكأنها تسألني عن حوية الزائرة الغريبة في مثل هذا الوقت المبكر ، قالت هي بينما تقلت طرف الحيط من محيط السلة :

— يمكن هو ما يخشى باله يس احنا قرايب .
— اهلا وسهلا

وهي تبتسم وكأنها في حقيقة الأمر تفسر
وتسامح ، ثم تهمس :
- هو أنا ح توه ؟ يكون في عونك ع الى انت
فيه .

أصبح في أمرها ، أشعر بجزى عن الرد بكلام
مناسب ، فتخرج هي من المكان بخفة ؛ وكأنها
نسمة رقيقة أو طيف هادي ينسل خلسة ، دون
أن يثر أدنى قدر من الإحراج ، وأثر خروجها
كنت أجلس صامتا للحظات ، قبل أن تأتي
زوجتي ، وتسالني عن درجة قرابتنا فأجيب
في كل مرة بأنني لا أعرف على وجه اليقين ، كل
ما أشعر به أنها من دمي بحق ؛ وأنها أقرب الى
من أشقائي ولحمامي ، ليس لأنها تعينني على
البقاء وسط الخلق مستورا فقط وإنما أيضا لأنها
تسهر بحالي ، وتأتي في اللحظات الحرجة . كانت
زوجتي تمود وتسالني عن عائلتي التي لم تعرف
على أحد منها غير تلك الزائرة فأحدثها بما كان
يقوله أبي عنهم من أنهم كثار ، وأنهم يتشعبون
في كل البلدان وأن مشاغل الحياة تلهيهم وتقطع
ما بينهم من أواصر الود والألفة أحكى لها من جديد
لذنا أبناء الفرع الفقير الذي نهى الآخرون
حقوقه بحيل لا أعرفها وإن كنت أعرف نتائجها
المؤسفة ، من عجز ؛ واحتياج ؛ لا يبدو أنه سوف
ينتهي .

وحتي عندما سألتها بشكل مباشر عن اسم
أبيها لأميزه من بين الأسماء الكثيرة التي كانت
تتحدث عنها ، غيرت الموضوع ؛ وراحت تحكي
حكاية عن ابن الجملى الذي لم يكن يمتلك من
زمام أرض البلد قيراطا لو حتى سهمها والذي لم
يتعلم حرفا ، أو صنعة لكنه خلال السنوات العشر
الآخيرة قفز الى مركز الصدارة وامتلك مطحنا ؛
ومزرعة للحمول ومنحل كبيراً وبني دارا بالمسلع،
وركب سيارة طويلة وسور أرضا من أملاك عائلتنا
حولها الى حديقة تقاح ، ولذنه أيضا يؤجر للفلاحين
آلات الحصاد والحراث بالساعة ويلعب بالآف
الجنيهات في سوق المواشي وعندما أريدت دهشتي
قالت : ان البلد انقلب ميزانها وإن عاليها أصبح
وطيها . وواطيا صار عاليها بقدره قادر . .
فازدادت دهشتي ودهشة زوجتي أيضا وقلنا :
ان الله حر في تصريف أمور الدنيا يعطي من يشاء
ويمنع عن يشاء من عباد . وعندما حتم بأستلقى
عن اسم أبيها ، ودوجة القرابة بيننا ضحككت

وحدثني بكلام سمعته قبلا من أبي عن أجدادي ،
وأجداد أجدادي من كانوا ملاكا لزمام البلد
وظللت أسمع في غير اهتمام وأقول لنفسي :
ان في الأمر خدعة وأنه احتساب قائم لأن يكون
كلامها المتوافق مع ما سبق أن حدثني به أبي ،
محض أوام لا أساس لها من الصحة أبشاً في
خيالي بينما كنت طفلا ، وتواصل هي نفس المهمة،
بعد أن صرت رجلا مستولا عن بيت وأطفال .
لكنني لم أكن على وعي كاف لتفسير الهدف من
ذلك الخداع الذي يتجدد ، والذي يجاهد أن ينفي
ما كان قد ترسب في مشاعري خلال تلك
السنوات الأخيرة من أنني في حقيقة الأمر مقطوع
من شجرة .

قلت لزوجتي فلنواجه الحياة بشجاعة ودون
الاعتماد على أحد ، كنت متحمسا لان فكرة
سيطرت على عقلي مؤداها أنني بالفعل أبذل كل
طاقتي في العمل ، وأنه من العدل أن يكون
المقابل متناسبا مع جهدي البذل وأنه أن الألوان
لأطالب رسميا بحق في ميراث أجدادي عن طريق
التضام . مادام أبي قد فاته أن يطالب بهذا الحق
لخوفه من الدخول في صراع مع من نهىوا حقوقنا
وسلبوها وقلت لنفسي ان الزائرة الغريبة تأتي
الينا بتلك الزيارات لتلهينا عن حقوقنا وأنه
احتمال قائم أن تكون هي نفسها اما ، أو اختا
أو ربما زوجة لواحد من مفتصبى الحقوق ، ولذلك
أقنعت زوجتي أنه لو تصادف وجاءت بزيارة من
البلد فعلينا أن نرفضها في حزم وأن نطلب منها
حملها والعودة بها من حيث جاءت .

كادت زوجتي تترش على فكرتي لولا أنني
كنت حاسما في أوامري ، وصمرا على تنفيذها
بالحرف الواحد ، قلت لزوجتي في لحظة صفاء
انه مهما كانت درجة القرابة بيننا ، فإنه لا يحق
لها أن تأتي بأشيائها دون مقابل وأنا في زمان
يسئل فيه الأخ على أخيه بمساعدة لا ترد ، أو
حتى زيارة خالصة لوجه الله ؛ قلت لها : أننا
نعيش زمان الأفراد الدائر كل منهم في فلك حياته
وأنه من غير المألوف أن نأخذ في كل مرة ولا
نرد شيئا ، ومهما جاهدت أن تعيش عدم الاهتمام
بسلوكنا المشين ، فلا بد أنها بيننا تهبط السلم ،
في كل مرة ، حاملة سلتها المخاوية تستقمت في
في سرها وتتهنأ بالتعطف والتدالة ؛ وخسنة

فى زحام الاتوبيس كان الولد الفحل بجوارى ،
 يزيجنى بكوعه الغروس فى صدرى بعنف لا
 أحتمله ، كانت يده الخالية تنسب فى جيب جاره
 من الناحية الأخرى ، فى ذات اللحظة التى استندرت
 اليه بفرض انهماه أن كوعه يؤلمنى وأنه من
 الأجلى إصاده عني . رأيت يده الأخرى تخرج
 بحافضة جاره من الناحية الأخرى ، وهو فى غفلة
 من أمره ، رأيت الحافضة تتحرك ، وتتناولها يد لا
 أعرف صاحبها ، تذكرت تلك الحادثة الشهيرة
 التى حذر فيها وجل فى زحمة الترام جاره
 من لص كان يتحسس جيبه ، فما كان من
 اللص الا أن استل مديته وانتهال بها ضربا فى
 صدر وجهه من حذر السرور ، كان مع اللص
 أعوان لم يحسب حسابهم فى لحظة المباغتة ،
 حاصروه وعرفوا حركته حتى تمكن الضارب من
 الفرار بينما الترام يجرى ، سال الدم وبدأ
 للخلق أن علاج الأمر سيكون سهلا ، لكن الأمر
 تعقد يوما . وسقط الرجل قتيلًا وسط جمع
 حائر وعاجز من الاستدلال على هوية الفاعل ،
 أو فرز أى من أعوانه المنسقين وسط الزحام ، قلت
 لنفسى عن غير اقتناع كامل ، ان الأمر لا يعنينى
 على أى حال ، وإن على كل واحد فى هذه المدينة
 أن يحرس جيبه ، كانت فى جيبى عريضة
 الدعوى ويضع جنبيهات تكفيها بالكاد حتى يوم
 صرف المرتبات ، وضعت يدي على جيب صترتى
 أحرسه ، لكن اللص لم يشأ أن يتركنى فى حالى ،
 امتدت يده من أسفل وشعرت بأنامله تزيح يدي
 التى تحرس ، التفت نظرانا فى لحظة ؛ كان
 يعرف اننى أعرف وأعرف أنه يعرف أننى أعرف ،
 لكنه أفلح فى نفس اللحظة ، أن يدارى موقفه
 تماما ، تقصص ببراعة وجه ضحية حقيقية ، صرخ
 وهو يلتفت حوالبه مستغنيا بالزحام بينما
 يراجهنى :

ـ شيل ايديك يا حرامي يا ابن الكلب .

التفت الركاب نحوى بعيون تنهم وتدين ،
 ربما لأن الولد الفحل كان بارعا فى تمثيل الدور
 الى الحد الذى جعلنى أتشكك فى أمر نفسى ، أقول
 انه من الممكن أن يفس لي فى أحد جيوبى حافضة
 سلبها قبلا ليدلل لحظة التفتيش على كتيامى
 بالسرقة ، وجدتني محاصرا بالنظرات واستفانات
 الولد الفحل التى تتكرر : ارتعشت أطرافى
 وتلعثمت ، فجرئى الولد الفحل من طوقى

الأصل وربما تتندر علينا ؛ وتسخر من فقرنا ،
 ومن يدري ان كانت لا تذهب اليهم فى البلد .
 وتكشف أسرارنا ، وتسرد على مسامعهم تفاصيل
 حياتنا البائسة . على هذا النحو كنت اتحدث
 مع زوجتى ؛ فزادت قناعتها بفكرتى ، وفرحت
 لحاسي ، وطالبتنى باتخاذ ما يلزم من خطوات ،
 لرفع قضية بالبريت فاكملت لها أننى لن أتقاعس
 بعد اليوم لأن المسألة أخطر من أن تحتل مزيدا
 من التاجيل .

★ ★ ★

جاءتنا فى منتصف الليل تماما ، أدهشنى
 أنها لم تكن تحمل سلتها كما كان الحال فى
 السابق ، حدثتنى عن ابن عم لى يعيش فى نفس
 المدينة ولا أراه ، سألتنى عن سر انقطاعى عنه
 فقلت لها اننى زرتة منذ سبع سنوات ووعدتنى
 برد الزيارة ، لكنه لم يأت رغم حرصه على كتابة
 العنوان وانى عدت لأزوره بعد ذلك بثلاث سنوات
 ووعدتنى هذه المرة أيضا برد الزيارة ، لكنسه
 لم يأت أيضا رغم أنه كتب العنوان وطواه ،
 وحطه فى جيبه ، هزت رأسها أسفا ، وغيرت
 موضوع الحديث ، سألتنى عن الأحوال فقلت لها
 انها مستورة ، قامت من جلستها ، وأفيمتنى أنها
 سوف ترحل ؛ قلت لها وأيدتنى زوجتى بأنه
 لا يصح أن تخرج ، فى مثل هذا الساعة وحدها ،
 لكنها أصرت ؛ قلت لها اننى سوف ارتدى ثيابى
 وأقوم بتوصيلها الى حيث تشاء ، نقالت انها
 جاءت وحدها وأنها لا بد أن تذهب وحدها . أغرتها
 زوجتى بالبقاء بشتى الوسائل ، لكنها كانت قد
 أصرت ، وبسر ؛ رضيت أن أخرج معها الى
 الشارع وأعود لأولادى ، بينما أشارت لسيارة
 أجرة ، وثابت السائق أن يذهب بها الى ميدان
 رمسيس ، لوحث لها مودعا ومتمجبيا من لمرها ثم
 عدت الى زوجتى وطللنا طوال الليل نتحدث عن
 سر زيارتها لنا هذه المرة بغير سلتها ، كانت
 الشكوك قد ساورتنى فى أن تكون زوجتى قد
 قد أبلغتها بما دار بيننا من حديث ، حول علم
 قبول أشياءها ، وعندما فاتحت زوجتى فى شكوكى
 صرخت فى فزع وهربت صدرها ببراعة يدها
 اليمنى ، فى عنف تسبب فى إيقاظ الولد والبنت
 من نومهما فى الهجرة المجاورة . هدأتها بوضع
 كلمات بيننا راحت تبكى ، ويصرخ الولد والبنت
 فى الهجرة الأخرى .

في تلك الاسمية العنصرية ؛ تذكرت ما قصه علاء عن الرجل الذي حمل طفله الميت بين ذراعيه الى المقابر ؛ ليدفنه سعي اليه للحاد وطالبه بأجر فتح قبر لا يملكه ؛ أسلم الرجل جثمان طفله لحارس القبور ؛ وتظاهر بأنه سوف تدفع ثم أسلم ساقيه للريح فرارا ، تذكرت تلك الحكاية الحزينة ، وبكيت عجزى وعجز الرجل ، كانت طفلي الصغيرة تبوت أمامي . وأنا أنفكت حول بحثا عن شيء يباع في منتصف الليل ، فلا أجد غير الفراش البائس ، وأكوام الكتب والآلات القديم ، كنت مفلسا الى حد مؤسف ، كنت أسترجع وجوه الأصدقاء القادرين على مساعدتي فتزوغ الالامح وتقيب الاسماء وتتداخل المناوين ، يتغير كل أمل وسط ربكة اللحظة السخيفة التي أعده نفسي فيها لاحتمالات حملها الى المقابر لالتقي بلحاد آخر يطالبني بأجر فتح قبر لا يملكه ؛ فأسلمه الجسد الضئيل وأجرى فرارا ، اقترت من الطفلة وعيناي تستجديان روحها البقاء ، كانت عينها تستجديان علاجا لا أعرف كم يتكلف ، ولا أملك أن أدفعه ، كنت أنكمش حول نفسي خزيا ومهانة وددت لو اختفى من العالم ولا أكون ، شربت رأسى في الجدار بعنف ، ضربات محسومة غاضبة نهاوت في أثرها ، وغبت عن الوعي بالأشياء ، لكنني لا أدري متى ولا كيف ألفت لأسمع صوتها الودود المألوف أكثر من أي مرة أخرى ، كانت تهمس بينما تتحسس رأسى الجريح .

.. فوق لروحك .. البنت فانت خلاص

فتحت عيني لأراها تبتسم في حنو ، والطفلة بين يديها تمافر بأناملها الدقيقة ، تتحسس وجهي فتسبب لي ألما رقيقا ناعسا يوشك أن يكون ارتياحا وانغصاما من كل سخافات المسالم ، اختلطت طفلي ودفنتها في صدري كيأنا حيا نابضا يشيع في أطرافي وأصغاتي رغبة البقاء ؛ كانت هي تبتسم ، وعينها تدمان بينما يقف ابن عمي الذي انقطعت عن أخباره ، خلال السنوات الأخيرة بجوارها ، ابتسمت وأطمان قلبي وحملت بعودة أواصر الود والألفة بين أبناء فرعنا الفقير فلعلنا نفلح في استعادة ميراثنا الشرعي الذي سلبوه من الآباء .

القاهرة : أحمد الشيخ

نحو الباب الخلفي ، كنت أتخوف أن تحاصرني عصابة الولد الفحل في عرش الطريق ، وربما ذبحوني وفروا ، كنت أمسك بقضيب معدني في سقف الاتوبيس قريبا من الباب ؛ لكنني ودون إرادة محسوبة تراخت وراحتي ، وطاوعت اليد القابضة على ملوحي ، علني خفت من اكتشاف المسلوبين ضياع أشياءهم وربما أمسكوا هم بتلابيبي ، ويكون نهاري أسود ؛ غير أن الأمر جرى على هذا النحو على أي حال ، وجدتني مجرورا أسقط على وجهي فوق أسفلت الشارع بينما السيارة تجري داستني أقدم وصفتني الأرض الحشنة ، وبمساعدة وجوه لم أكن قادرا على تبين تفاصيلها قمت واستندت على الطوار لاكتشف أنني سلبت كرامتي ونفودي وعرضة الدعوى في قضيتي القديمة ، وفقدت أيضا مقدرتي على فهم ما صار يدور حول من وقاحت المصوص العهرة .

في البيت ، أحاطوني . زوجتي والأطفال ، وتلك الزائرة التي تدعي قرابتي ضمدوا جرحي وأصلحوا حالتي ؛ وسالوني فقلت لهم ما كان من أمر الولد الفحل المتبجح ، فيؤنونا على الأمر وباركوا لي عودتي بالسلامة ، فكرت هي للحظات وسالت نفسها :

.. يكونشي واحد من ولاد الجملدي ؟

بعدها ضحككت في مرادة وقالت بينما تهز رأسها :

.. تكلم الي مش عارفه ايه تلهيك والي فيها تجيبه فيك .. عجايب .

في لحظة من لحظات الوعي الحاد تبينت أن الزائرة الغريبة ليست غريبة عني على أي نحو وأنها أقرب الي من حبل الورد ، وإني منذ أدركت تفسيراً للعالم من حولي ، واخترت شكل حياتي أعرفها ؛ وأستهلها في كل ما أقوم به من جهود ، وأن الوجه المألوف بدا لي غريبا من كثرة التحديق في تفاصيله عبر السنوات ، لحظتها قررت أن ألقاها بالترحاب اللائق ، أن أفتح صدري لها . وأكاشفها بكل ما يدور في خيالي من أفكار ، أطمان قلبي وأنا استرجع ملامح وجه أمي وأخوتي وطفلي ، فاكشف أن عوالم الورثة قد أدت دورها على أكمل وجه ، في فرعنا المسلوب ، أكثر من أي فرع آخر .

موسيقى الشعر والأرقام

د - أحمد مستجير

لم أكن قد اطلعت على محاولة الدكتور طارق الكاتب لو الدكتور كمال أبو ديب في الوصف الرياضي لبحور الشعر عندما قلت يوما لطلبتى اننى اتوقع ان يتمكن الحاسب الآلى (الكمبيوتر) من تمييز الشعر المكسور من الصحيح . . رجعت فى ذلك اليوم افكر فى هذا الموضوع ، محاولا ان احول أبيات الشعر الى ارقام ، واستطعت فى النهاية ان اصنع نظاما بسيطا للوصف الرياضي لبحور الشعر نشرته فى كتيب صغير فى ديسمبر ١٩٨٠ ، وظهر له ملخص وافى فى مجلة فصول كتبه الأستاذ محمد يونس عبد العال (عدد يوليو ١٩٨١) وعندما اطلعت فيما بعد على المحاولتين السابقتين وجدت انهما يختلفان اختلافا جليا عن محاولتى . وليس غرضى من هذه المقالة المقارنة بين الطرق الثلاث وانما الغرض ان اعرض بسرعة طريقتى المشورة ، وبعض التعديلات التى رايت اضافتها لم اعرض بعض امكانياتها التى ظهرت لى وتلك التى لم أتمكن من توضيحها فى كتابى « فى بحور الشعر » بسبب حماسى الشديد لسرعة نشره ، فالحق ان الطريقة ، وإن كانت قد نشأت بسبب علاقة مع الحاسب الآلى ، الا انها تطورت بحيث أصبحت العلاقة هذه ناتجا ثانويا لها . كما ان الغرض من هذا النظام ليس هو استخراج بحور جديدة ، ولكنه يوجه النظر الى بعض خصائص الأذن العربية التى ترجمت فى بحور معينة دون غيرها ، وربما قادنا هذا الى احتمالات مقولة جديدة يمكن ان تؤخذ كبديل كامل للتفصيلات ، وأن الوصف الرقمى للبحور هو الشئ الثابت - الذى لا يختلف فيه الثنائى - وسأبين فى هذا المقال بعض التفصيل كيف نستطيع بمقتضى البساطة تحويل الأرقام الى تفعيلات ، وكيف يمكن التعرف على البحور عن طريق الأرقام .

تركت بضعة أبيات من هذه القصيدة على السبورة في مكتبي ، أنظر إليها في أمسي كلما أتيت لي الفرصة ، وفيها : وجعت حلا سهلا للغاية ! ماذا لو اعتبرت أن التحرك الوسطى في كل فاصلة (0 1 1) هو في الأصل مساكين ؟ أن الأرقام مستتظف في كل الأسطر بلا استثناء ، وستكون الأرقام ١ - ٥ - ٩ هي الدليل الرقمي لهذا البحر ! صنعت فوراً هذا المل بالطبع ، فالانتظام الرقمي يكسب بالضرورة الانتظام الموسيقي . وانشغلت بعد ذلك في تطوير الفكرة .

اعتبرت أن الشطر من البيت التام من أي بحر مكون أساساً من اثني عشر سبباً خفيفاً (0١) . من الممكن أن تقسم هذه الأسباب إلى ثلاث تفعيلات رباعية (كل منها مؤلف من أربعة أسباب) أو أربع تفعيلات ثلاثية (كل منها مكون من ثلاثة أسباب) ولأن معظم بحور الشعر الخليلية من النوع الأول فسأهتم هنا بها أساساً .

أصل التفعيلة الرباعية إذن هو تفعيلة الصفر مفعولات (0 1 0 1 0 1 0 1) ، فإذا حذفنا ساكني السبب الأول نتجت التفعيلة 0 1 0 1 0 1 0 1 مفاعيلن ، وهي التفعيلة الرباعية الأولى ، وإذا حذفنا ساكني السبب الثاني حصلت التفعيلة الثانية 0 1 0 1 0 1 0 1 مفاعيلن ، وإذا حذفنا الساكن الثالث نتجت التفعيلة الثالثة مستفعِلن 0 1 0 1 0 1 0 1 ، وتنتج التفعيلة الرابعة مفعولات 0 1 0 1 0 1 0 1 بحذف ساكني السبب الرابع ، وسنطلق على السبب محذوف الساكن في أي من هذه التفعيلات اسم « السبب المميز » .

يتكون الشطر في معظم البحور المعروفة - كما ذكرنا - من ثلاث من هذه التفعيلات ، فإذا كان البحر « صافياً » تكررت فيه تفعيلة واحدة ، فالهزج هو تكرار التفعيلة الأولى مفاعيلن ، والرمل هو تكرار التفعيلة الثانية مفاعيلن ثلاث مرات في الشطر أي :

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
0 1 0 1 0 1 0 1	0 1 0 1 0 1 0 1	0 1 0 1 0 1 0 1

والرجز هو تكرار الثالثة (والموحيث هو تكرار الرابعة) ، أما البحور المختلطة رباعية التفعيلة فإن الشطر منها يتكون من مزج تفتيلتين فقط من التفعيلات الأربع السابقة ، أحدهما مكررة مرتين والأخرى مرة واحدة ، وقد قادتني الأرقام إلى رفض مزج التفاعيل الرباعية بالثلاثية ، فمثل هذا المزج يعقد النظام تعقيداً بالغاً للغاية وبدون مبرر على الإطلاق ، وبذا سنجد أن بحري المجتث والبسيط مثلاً هما في واقع الأمر بحر واحد (فتفتيلاتهما التي قدمها الخليل تعطي دليلاً رقمياً واحداً) تفتيلاته هي : مستفعِلن فاعلاتن فاعلاتن وإن الاختلافات بينهما هي مجرد تحويرات معروفة في النظام الخليلي .

وقد أوضحت البحور المختلطة ظاهرة بالغة الأهمية تحكم نوال كل تفتيلتين مختلفتين وتبين خصيصاً من خصائص الأذن العربية وهي أنه :

« لا يجوز عند استخلاص البحور المختلطة أن يتلو التفعيلة في أي بحر مولد إلا التفعيلة السابقة أو اللاحقة لها في الترتيب » .

فالتفعيلة الأولى (مفاعيلن) لا تختلط إلا بالتفعيلة الثانية (فاعلاتن) ، بينما هذه يمكن أن تختلط أيضاً بالتفعيلة الثالثة (مستفعِلن) وهذه الأخيرة يمكن أن تختلط أيضاً بالتفعيلة الرابعة « مفعولات » بينما لا يمكن لهذه الأخيرة أن تختلط بغير التفعيلة الثالثة .

تحت هذه القاعدة سنجد عند كتابة الأدلة الرقمية لكل البحور المختلطة رباعية التفعيلة أن الفارق الحسابي في أي دليل بين أي رقم والذي يليه لا يمكن أن يزيد عن

موقع التفتيلة (١) (٢) (٣)

الليل ١ - ٧ - ١١

فأول تفعيلة إما أن تكون ١ (مفاعيلن) أو ٣ (مستفعلن) ، والتفعيلة التالية

يستكون $(\gamma = 1 - \epsilon)$ وهي مستعملان ، أما التفعيلة الأخيرة فهي أيضا $(\gamma = 1 - \epsilon)$ ، وعلى هذا فإن الجذر هو إما $1, 3, 3, 3, 3$ أو $3, 3, 3, 3, 3$ ، ولأن التفعيلة 1 لا تصح

ان يتلوها التفعيلة ٣ ، فالبحر هو ٣ ، ٣ ، ٣ اي ان اصله : مستفععلن مستفععلن

أول تفعيلة هي ١ (مفاعيلن) أو ٤ (مفعولات) ، والتالية لها هي التفعيلة ٢

من الطبيعي أن كل البحور المختلطة التامة رباعية التفعيلة بها تفعيلة مكررة

للتفصيـة بالسبب المميز للتفعيةلة من المين لا تكتب أرقامها . يمكننا إذن أن نكتب

تستمر البحور الخيلية التامة رباعية التفعيلة ، الصافي منها والمختلط ، بكل ما يمكن

ومن الممكن أيضا أن تكتب الآن البحور الثلاثة ذات التفعيلات الثلاثية :

١٠ - ٧ - ٤ - ١	المتقارب
١١ - ٨ - ٥ - ٢	المتدارك
١١ - ٨ - ٦ - ٤ - ١	الطويل

ولعله من الواضح أن البحرين الصافيين للمقارب والمتدارك لا تظهر بهما أرقام لزخافات ، وفي الشكل التام لا يمكن أن يختلط أمرهما مع محور التفعيلات الرباعية ، أو لو جربنا أن نعتبر مثلا أن البحر المقارب من محور التفعيلات الرباعية لكانت أول تفعيلة هي أما ١ أو ٤ ، والتالية لها ٣ (٤ - ٧ =) والأخيرة ٢ (١٠ - ٨ =) فالبحر سيكون إذن إما ١ ، ٣ ، ٢ أو ٤ ، ٣ ، ٢ وللشكلين ثلاث تفعيلات مختلفة ، وهذا كما ذكرنا مستحيل وسنجد أيضا نفس الشيء في البحر المتدارك (٢ ، ١ ، ٣ أو ٢ ، ٤ ، ٣) .

أما البحر الطويل فقد أشارت الأرقام إلى أنه مكون من تفعيلات ثلاثية وإن تفاعيله هي : فعولن فعولن فاعلن (بحور) تماما كتقطيع : مكر مفر مقبل مدبر معا (وهو يتميز بأنه لا يظهر إلا تماما في الشكل ١ - ٤ - ٨ - ١١ ، ويمكن أن يظهر به رقميا زخاف واحد (١ - ٤ - ٦ - ٨ - ١١) مثل الشطر الثاني من البيت التالي للناطقة الديباني :

يصاحبهم حتى يفرون مفارهم من الفساريات بالدمع البواب

وبذا فلا يمكن أن يختلط أمره مع غيره ، وعموما فلو أخذ على أنه من بحور التفعيلات الرباعية فسيظهر بالتأكيد في الشكل الوحيد ٤ ، ٤ ، ٣ (مفعولات مفعولات مستعملن) ، (وهو شكل محتمل على العموم) ولن يكون له نظير في البحور رباعية التفعيلة المعروفة .

ولكن هناك ملحوظة هامة في بحر الخليل المختلطة ، رباعية التفعيلة ، وهي أن رقم التفعيلة المختلفة هو الرقم الأعلى (من رقم التفعيلة المكررة) إذا كان موضعه في المكان الأول أو الثاني ، وهو الرقم الأوطى إذا كان في المكان الثالث .

وهذه الحقيقة تشير إلى خصيصة أخرى للأذن العربية ، وهي أنها تقبل فارقا قمره أربعة أسباب كاملة بين السببين المميزين لأول تفتيلتين في الشطر ، ولا تقبل ذلك إذا كان هذا الفارق بين التفعيلة الوسطى والأخيرة ، فحتى البحر السريع الذي وضعه الخليل في الشكل : مستعملن مستعملن مفعولات (٣ - ٧ - ١٢) ، وفي دليله فارق بين الرقم الثاني والثالث يساوي خمسة لا يظهر إلا في الشكل ٣ - ٧ - ١٠ كما ذكرنا .

كما أن هذه الحقيقة تسهل كثيرا تنقية الزخافات ، والتوصل إلى البحر الصحيح ، ولننظر إلى البيت التالي :

وبله متشابه	مقطعه وجبل على جمعه
0 1 1 0 1 0 1 0 1 1 1 1 1 1	0 1 1 0 1 0 1 0 1 1 1 1 1 1
١١ ٨ ٦ ٣	١١ ٨ ٦ ٣

أول تفعيلة بالطبع هي ٣ ، والتالية لها إما أن تكون ٢ (٦ - ٤ =) أو ٤ (٨ - ٤ =) والتفعيلة الأخيرة هي ٣ (١١ - ٨ =) وبذا فتفعيلات هذا البحر إما ٣ ، ٢ ، ٣ أو ٣ ، ٤ ، ٣ و رقم التفعيلة المكرر في الحالتين هو ٣ والرقم المختلف هو



على دكة خشبية صغيرة في باريس

مضى رجب

اللوحة التي يتأملونها في استمتاع ، بينما لم
تمد لي قدرة على المجاهدة ، تعبت من المجاهدة
التواصلة في سبيل نفسي وغيري ، ترى : هل
نسى زوجي أن يعطيني كوب اللبن في الصباح ؟
هل اليسر الجروب الطويل ، وهي ذاهبة الى
المدرسة ؟ تذكرتها ، وأنا أسير بلا هدف بين
جنبات المدينة المترامية . ساقطني أقدم الى دكة
خشبية صغيرة بمينة عن المارة تحت شجرة كبيرة
في ركن ناء : جلست من بعيد أتابع تمايل الاجساد
المايرة . سقط بصري على بركة مائية صغيرة ،
كونها تجمع رذاذ المطر . تيقظ هواء ديسمبر
الغاضب ، فانتزع الوريقات الصفراء المتلفة برحم
الشجرة المعجوز ، فسقطت ورقة صفراء صغيرة
غاصت بداخل الماء ألمنى سقوطها ، كأنها أخذت
قلبي ، واسقطته معها . أنا مثلها تماما خشنة
متكسرة غارقة في دوائر لا نهائية . سرت في
أنحاء جسدي رجفة خوف وهلع ، تلفت حول فلم
أجد أحدا يناديني ، أو يسأل عني . هل أنا حقا
التي هنا . ولست هناك ؟ لا أصدق أنني وحدي ،
وأن بإمكانني أن أجلس ساكنة بلا حراك ، في
حديقة هادئة ، وعلى مقعد أنتقيه في أي يوم من
أيام الأسبوع وأن بإمكانني أن أصدر أمرا صريحا
بإرادتي الكاملة ، لكل ذرة من جسدي ، إلا
تتحرك من أجل حد . لا أصدق أن بإمكانني

الانطلاق في شوارع باريس ذات يوم من أية
سنة كان بالنسبة لي حلما مستحيلا ، لا يمت لي
بصلة ، ولا أجاهد لتحقيقه ، فقط أسمع أنباء
باهرة عنها من الزملاء الماثدين من الخارج ، أو
أسرح مع أضوائها ، حين أطلع صورها على الكروت
الملونة اللامعة ، لكنني هنا منذ أسبوع . وما أن
نوارت الأمطار وراء انسحب المنخفضة حتى أغلقت
باب حجرتي ، وانطلقت لمستقبل الطرقات
للمسولة . أردت للهواء البارد أن يفرس روحي ،
وأن يطق الصقيع غليان عقل . حسنت الترو
السريع في لحظات خاطفة الى محطة متحف اللوفر .
نصحتني الكل بضرورة رؤيته . تهت بين جدران
في عوالم سحرية . رأيت من حولي أناسا جاؤا
من كل بقعة ، يتأملون ويستنبطون الماني
الكامنة ، وراء اللوحات المعلقة . دهشت من أين
يأتون بكل هذا الوقت . في كل الزوايا اصطفت
حرس المتحف في ملابس منشأة يحرسون الهدوء
والأصباغ الملونة ! كأنهم في معبد مقدس . تراءى
الى أذني صوت مذياع التلفزيون المصري في بيتي
يقول منذ أيام : « سيطرت المادية على أهل الغرب ،
العنف يحتاج شوارع باريس » لفني الهدوء يفرية
طاغية مربكة ، جعلتني أهول خارجة مبتعدة عن
الوجوه المستهجة لسلكوي الفجائي ، أحسست
أنني أؤدى دورا غير دوري ، فأنا أجاهد في تأمل

البسنة الآخرين ، ولابد أيضا من أن تقول اليك أعمال الخير .

تسألني إحدى الزميلات : « لماذا لا نتحدثين معنا ؟ يتهمونك بالفور ، تعالى اشربي معنا فنجانا من القهوة ، زميلتنا حتى تقرأ الفئنان باعجاز .

عرفت أن شديدا ستطلق من زوجها قبلها بأسبوعين ! أهنأ أكتافي متظاهرة رغم أنني بالاهتمام ، وأستمر في مجاهدة الاصفاء لتفاهاتها . أرشف فنجان قهوة وآخر ، ليعينني على التيقظ ! قبل أن أسلم الخطابات الهامة إلى رئيسي لإرسال الردود العاجلة . أعرض عليه الأوراق المطلوب التوقيع عليها . أصعد وأصحب إلى شئون العاملين لاعتماد التوقيعات الخاصة بالأقسام الأخرى أدق على الآلة الكاتبة الطلبات الجديدة لشراؤها .

أطابق مواصفات السلع الواردة بدقة ، حتى تكمل عيناي ، فتتداخل الأرقام . أتلطف مرفعة مع عجل ذي شأن ، وأواسي زميلا فقد أحد أقربائه البعيدين ، حتى لا اتهم بالجفاء . ينهرني رئيسي لتقصيري في إرسال برفقة تعزية لأحد معارفه . وأقف ، وإعبود ، وأدوخ . حينما يتكسحن الدوار أعرف أن علي أن أتناول نقاط صيوط الضغط المنخفض ، وقرص الفيتامين اللازم لتحريك عضلاتي .

حينما أجلس على المكتب أعرف أن النهار قد انتصف ، وأن علي أن أبدأ رحلة العودة الخفية . في الثالثة تماما أسرع . ألتحق جرس مفرسة ابنتي ، قبل أن تقابلني بدعوتها ، وتائب البواب . أهدر في الشارع نصف ساعة لأعبر كوبري لا يستغرق عبوره سوى دقيقتين . التقم في الطريق بيشاحات لأصعب منهاارة قاترة ، لأناس فقدوا القدرة على تحمل بعضهم . أستقبل بسياب الآخرين من المرتطمين بسيارتي والمستغلين لأنوثتي : « لا تردد في القيادة ، اصحبي سيارتك . في حالتين : عندما تكون أمامك امرأة تقود أو سيارة ثمينة يخاف صاحبها أن يغدشها ، حكما قال لي مدرس القيادة منذ الجرس الأول . حين أميل إلى ابنتي أجدنا واقفة في انتظار بجوار مدرستها التي تمرطني بوابل من النضائح عن واجبات الله .

أدلف إلى المطبخ بسرعة لأعداد غداء يجمعنا دقائق . أغيب بين الأطباق والأواني المصفوفة ،

أن أرخي عضلاتي ، المشدودة كأوتار كمان ؛ جاهز دائما للعزف من جل امتاع الآخرين ، وأن أغفو وسط هذا السكون المريح والمخيف في آن واحد .

هل يمكن أن أستبدل بأكوام الصسحون المتسخة ، وجرس المنبه العالي ، والكي ، والفصيل . والكس ، الأشجار ، والأوراق : ودكة خشبية صغيرة ؛ لكنها مريحة ؛ هل أنا التي تترك لميبتها حرية التجول من شجرة إلى شجرة بدلا من الركن من غرفة إلى غرفة ؟ هل أنا حقا التي تسمح خريز الأمطار ، وليس تساقط الماء من الصنبور الثالث الذي كل السباك من إصلاحه بلا طائل ؟

لما جاءتني دعوة عمل لحضور المؤتمر العالمي للسكربتات ترددت ، لم أعتد أن أسافر بعيدا ، وأن أقتل من زوجي وابنتي ، لكن ذبول في الفترة الأخيرة جعلني أنصاع كالبومة .

مرو الأسبوع كسهم حاد عتيف أحمده بدخل صديقي ، ولغدا ساعود إلى منزل وزوجي الذي مازلت أجه رغم جراح المسئولية الفسادة في أعماقي . رغم سقوطنا معا في شباك المسئولية ، رغم تباعدنا من أجلا ، في السادسة أهب واقفة حين يرن جرس المنبه ؛ ومع أول أشعة ضوء على شبكي أنتفض مذعورة . أزرر جاكيت ابنتي ، وألح جذعها ، ولا أنسى « السندوتش » الصغير أضعه في حقيبة مدرستها . أمشط شعرها ، وأزعمه بتوكة بيضاء ، كتعليقات المدرسة المشددة ، أضرب الفرشاة في شعري ، وأمنحني في فستان مل جسدتي ، وأدس قدمي فيما يسفني ارتداؤه . في المصعد لا أنسى أن أغلق حقيبتني ، وأتأكد أنني لم أنس رخصة القيادة ، والبطاقة الشخصية . أقود سيارتي ، التي مازلت أسعد أفساها ، بكثير من الصبر وقوة التجمل ، وسط شجار السيارات والمارة . أسرع إلى عمل لألق بالتوقيع في دفتر الحضور . إتشاجر مع السائس ليفسح مكانا لسيارتي الصغيرة . أجرى إلى مكتبي قبل أن يسبقني رئيسي في العمل . أغيب بين نلال الموسيقىات ، والديكيات ، والحالات ، والمهام الإضافية التي توكل لي ، لأمي جاهنة بأشغال التريكو ، والكروشييه ، وجلسات نيجة الزملاء . ماضت ذات حماس فلا مناص من أن تترك

بينما يستريح زوجي ليواصل عمله المسائي .
تجلس صغيرتي الى مكتبها وجلة ، أمام واجباتها
اللتخية . تمسك بالقلم بمشقة بالغة تحمر
عينها ، ويتقوس ظهرها ، وتلتوى أناملها .
الصغيرة . أشفق عليها لكني لا أريد أن أساعدها
لتستطيع أن تتحمل مسئولية زمن أكثر قسوة من
زمننا بينما أعد غداء القد أطير الى مكتبها لأعيناها
في فك طلائع مسائل الحساب المعقدة أجرى مرة
أخرى قبل أن يشيط الأرز ، لأرتب الحجرات .
ألملم الملابس المستعملة في جوف الفسالة الفاتحة
فيها بصفة مستمرة . أنظم فوضى الأشياء المهمله .
ترفع ابنتي عنها بصعوبة :

— هل أساعدك يا ماما ، أنت تصبين من
أجلنا ، لماذا لا تستريحين أبدا ؟

أصنع طعام العشاء بعد أن يعود زوجي جارا
لنديه بصعوبة ؛ والتي بنفسى على أقرب مقعد ؛
كمروس خشبية قطعت خيوطها أمام المتفرجين على
المرح ، يسألني زوجي باستغراب :

— ما بالك ؟ لماذا تبدين متعبة ؟ لماذا لا تأخذين
أجازة من عملك ؟ أو حتى تستقيلين ؟

أعيد على سمعه الحوار التكرار الضروري ، بينما
أجس دموعي :

— أنا أعمل من أجل إثبات وجودي . ثم من
يمينك في دلم الأساطير الشهرية التراكمة .

ونستمر لير حوار أحرق عن أهمية عملي ،
وضروريته لي ، ولنا . لكنه يكون قد انشغل عني
بتناول عشاءه . أحاول أنا أن أدخل معلقة الطعام
في فمي ، كي توقف لنداء الجوع . يمس زوجي
على متاعب إجماع أنا الأخرى في الانصات اليها ،
بالبقية الباقية منه . أعيد صحن العشاء ،
وأستطع مكرمة كطعمة قماش بالية كي فراقى .
يدبر زوجي التلفزيون عشاء يده عن أعصابنا
المحتقة ، قيثابتي صوت مدافع ، وقنايل ، وإشلاء
ضحايا ، وحش ممزقة ؛ ونعق حروب بربرية .
قبل أن يعلق زوجي على الأحداث المخزية الكوث
قد غبت عن الدنيا وما فيها .

تسقط فوق كتفي يد ثقيلة تبيدني الى الأرض
القيظة . يقول حارس الحديقة الأنيق :

— بنسوار مدفوازيل . بعد دقائق تغلق
أبواب الحديقة .

أبتسم له ، ثم أضحك ، أواصل الضحك ،

يتعالى صوت ضحكاتي ، ينظر الى الرجل في
استغراب :

— هل أنت بخير ، ؟ هل قلت شيئا مضحكا ؟
أقول له :

— كلا . فقط أنت تقول من يقول لي مدفوازيل
منذ سبع سنوات .

الهي مازلت صغيرة لم أزل بعد في الثامنة
والعشرين ، فلماذا كسا الشيب أعماقي بهله
السرعة الملهة ؟ لماذا تركت للمسؤولية أن تلتهم
نقاء روحي ؟ متى ضرب الانهاك جفونى بداخل ؟
هل أنا مخطئة في حق نفسي ؟ أين كل ما تخيلته
لنفسى ؟ هل فرض أحد على شيئا ؟ لا أنا
اخترت كل خطوة من خطوات حياتي . اخترت
زوجي ؛ واخترت عمل . لما بالي اذا ما الذي
يستغلني على كل شيء ؟ ما أن نهضت من على
الدكة حتى سقطت المياه تفرق ملابسي ؛ ووجعي ،
ولطراحي . عنت مرتجة مرمشة الى الفندق بعد
مشقة بالغة لأم شيائي .

في الطائرة تعاملت وجاهدت حتى أستطيع
التماصك . جرت ابنتي تقبلني : أحضنتني زوجي
في لفة الشناق للغالبية دهرًا من منزلها . قبل
أن أصل الى السيارة أسقط مفتشا على ، توقظني
وخزة الأبرة التي غرسها الطبيب في عرق يدي
بعينين نصف مفتحتين أسمه يقول :

— نؤلة شعبية حادة . لكن الأهم ، اضطراب
نفسى ، يتطلب عناية ، والا اضطرت لنقلها الى
المستشفى .

يعود الى زوجي مصدوما . يقترب مني .
يسك يدي الضميطة . يسألني :

— القنداك ، ظننتك ستعودين سعيدة من
باريس ؟ ماذا حدث لك ؟

تلقت في قنور واعياد الى أركان البيت الذي
بنيناه معا ، ويستمر بانهاك لوق طاقة روحينا .

أحضنت ابنتي بشدة . أقول بصعوبة :

— القنداك أيضا . انقلقت كل شيء من هذا
المكان الخيم العالي :

ولكن لم توانى الشجاعة حتى الآن ، لأقول
له أنتى على دكة خشبية صغيرة في باريس ،

اكتشفت أنتى قد أصبحت بقايا امرأة .
القاهرة : متى وجب

اللى أعشنى

محمد صالح

للى أعشق الحب والأغنيات -
ولست أجسدها

لأنها فوق طين التجسد ،

لأن لها جسداً كالنخيل ،

وشعراً كليل القرى ،

ولها حين تصفو ندائى :

تفغس لهم ختم فتنها ،

وتبوح لهم بالمواجيد ،

لأن لها كل شئ ،

ولست أشبهها ،

فلها الحب والأغنيات ،

ولى هاجس العاشقين بأن الفتاة -

الى يتمنون -

تصدقنى وعدما ،

وتجىء ،

وإن جن ليل الخلائق ،

واستغصت الأمنيات .

الى أعشق امرأة ،

ولها بعض زلاتها

لا تخون ،

ولكنها قد تبادلُ عشاقها الكثر ،

لأن العروق التى ترقد القلب ..

شاح بها النمل

فمنذ متى والرجال ضعاف ؟

ومند متى والخيول ..

تعوذ بغير الفوارس ؟ !

إن مسيلاً من الفقد قرح خد الجميلة ،

ليست تخون

أتحون التى ولدتنا كباراً ،

وغطت عل صفحة الروح

أسماءنا ؟

لا تخون ،

ولكنها تتشظى

فتسقط كل الثمار عن الفرع ،

نظيكة حطباً يابساً

ونضيق .

المُرايا المتجاورة

للدكتور جابر عصفور

كتاب
جديد

يستطيع المتبع للنقد العربي المعاصر أن يلحج نيارا نقديا ،
يجهد للبروز واكتمال القوم . وهو تيار يحاول اصحابه مجاوزة مثالب
النقد التقليدي سواء أكان سوسولوجيا أم نفسيا أم جماليا ، من غرق
في الانطباعية ، وسفور في الفصل بين محتوى النص وشكله ، وولع
بالتجزئ دون الكلي ، والبسيط دون المترابك المتكثر . قد تشوب هذا
النقد هسات البداية ، من صلف ايديولوجي ينبع من الشعور بالتعالي ،
ومن تيه في خضم المصطلحات والتعابير التي لم يتم تمثيلها بعد ، ومن
الحيز عن اتخاذ موقف نقدي فاعل مما يجري عبر أوروبا ، الا أننا في
النهاية ، يمكن أن نلحج نقلا من بلضوء ، تتجاوز وتقلب وتتفاعل
لتتخلق تيارا حديثا ، يتسم بالوحدة ، وحدة التنوع والتضاد ، لا تنهزم
الصوت الواحد البسيط .

موقفا نقديا آخر لا من البنيوية وبخاصة الشكلية
ولا من علوم اللغة والعلامات والتأويل ، بل من كل
هذه العلوم والمناهج والتراث النقدي مما في
واجهة نصية ، مضنية لحطاب نقدي رجب وكتيف
وفاعل ، هو مؤلفات الفكر والنالقة الادبي البارز
طه حسين .

ومنذ البداية ، ليس هذا المقال سوى عرض
عام ، يبيح أن يشير الى أهمية هذا الكتاب ، تلك
الأهمية التي لن تتضح الا بعد مرور وقت طويل
على صدوره ، فالكتاب يثير اشكالات ضخمة أهونها
أنه يحاول الخروج من أسر طه حسين وسعوطه
الى ارض تتيج الحسوار الخلاق ، فيحل طه حسين
المفكر المشروط بملائق موضوعية ؛ بدلا من طه

ويحيى كتاب « المرايا المتجاورة » لجابر عصفور
تعصيدا لهذا التيار ، وحوارا قاسيا مع دعائسه
ذلك أن ظهوره ، على هذا النحو ، هو في آن
إشارة الى صحة تيار الحدائنة وضرورته وامكاناته
وقدرته على الدرس العلمي للنص الادبي وهو أيضا
حوار قاس مع دعائمه من البنيويين الشكليين ، ممن
حولوا مقولات النقد الطليعي الى ولع بالمقولة ،
ونقل للهوس التقني السائد في الغرب الأوروبي
واذا كان شكرى عياد أول من حاور البنيوية في
تبدياتها على مستوى المقولات النظرية والأدوات
التطبيقية حوارا نقديا في مقال مهم من أحد أعداد
« فصول » مستفيدا - من بعد استفادة جزئية
من انجازاتها بوضع هذه الانجازات في سياق
منهج مفاهيمي ، فإن كتاب « المرايا المتجاورة » يأتي



عرض:

محمد بدوى

المقولات التى تحدد موقف الناقد من ماهية الادب ومهمته ، وأدواته وعلاقاته بالواقع ومتلقى النص . بمعنى آخر لدينا مجموعة من الكتب النقدية لطله حسين ، كتبت حول نصوص أخرى ابداعية أو نقدية أو عن تاريخ الأدب أو شخصيات المبدعين وتهدف كتابات حسين الى القيام بتفسير وتحليل وتقييم هذه النصوص أو التيارات والمذاهب الابداعية ، ولكن طه حسين لا يستطيع القيام بهذه المهمة الا اذا كان يمتلك رؤية للفن تمرزها مجموعة من أدوات التطبيق التى تمنح مقولات رؤيته النظرية القدرة على القيام بمهمة الناقد . ومن هنا نشأ نشاط ما بعد النقد ليفحص السلامة النظرية لهذه المقولات ومدى تلاحمها وتجاوبها مع حركة الناقد بينها وبين النص موضوع الدرس ، ثم مدى استجابة هذه المقولات لمجموعة من المضامين الثقافية والايديولوجية .

ولكى يقوم دارسه ما بعد النقد « بمهمته » عليه أن يتعامل مع نصوص الناقد على أساس أنها نص اختياري ، أى مجموعة من المعطيات اللغوية

حسين المعلم الذى يصبح الاختلاف معه أو حوله جوهرا لدوره .

- ١ -

يتعامل الكتاب مع آثار طه حسين النقدية بوصفها نصا واحدا متصفا ، لكنه بالرغم من امتداده ونشواته لا يشكل فوضى بنائية سواء على مستوى المقولات النقدية أو التطبيق ، أو الحركة الاختيائية . انه نص طويل ممتد يتقاطع مع نشاطات فكرية أخرى متباينة لكنه برغم امتداده ورحابته يمكن تبين عناصره التكوينية المتجاوبة مع خصائص بنائية محددة ، ليمر على مستوى البنية الميضية نسقا دالا قارا فى النص برمته ، هذا النسق ليس سوى الآلية المنظمة للمناصر المتكررة .

والكتاب بهذا المعنى تعامل مع نص لكنه نص نقدي وليس نصا ابداعيا كالقصيدة أو القصة أو الرواية ، وهو بهذا ينتمى الى منطقة جديدة على النقد العربى هي (ما بعد النقد) أو (نقد النقد) ، وهو نشاط يجاوب القيام بدرس النص النقدي بوصفه خطابا نقديا يتكبر على مجموعة من

على نظرية المحاكاة الكلاسيكية بل هو تشبيه مركزي قار في جميع النظريات التي ترى في الأدب انعكاسا لشيء خارجي ؛ ولذلك فهو تشبيه قار في النظريتين بين الكلاسيكية والتصوير الرومانسية وفي نظرية الواقعيين التي تعتمد الانعكاس كقولة معرفية بهذا من لينين حتى يبيد ما شيرى مروا بلوكاش وزادونوف ، والتوسير ، وتبديلات هذه القولة في كتابات النقاد العرب .

يحدد الدارس عمله في درس القول النقدي لطله حسين ، على أساس أن النص مجموعة من الدوال القضية الى مدلولات هذا النص ، دون أن يكون الدارس في حاجة الى اطار مرجعي خارج بنية النص ، ليكتشف مدلولاته .

طرح الدارس على نفسه عددا من الأسئلة الخاصة بنص طه حسين النقدي يمكن أن تختزل الى سؤال أساسي هو هل يمكن القول بأن هذا النص بنية ، أي مجموعة من العناصر الداخلية ؛ الخاصة لنسق واحد ترتد اليه ؛ بحيث يمكن القول أن ثمة بنية تتسم بخصائص الكلية والتحويلات والتنظيم الذاتي ؟ ان المشروع الفكري لطله حسين مشروع طموح ورحب ومتشعب لانه مشروع تنويري كان استجابة لحركة الواقع . وقد انعكس هذا الميتم التنويري على الخطاب النقدي فهل ثمة نسق واحد ينظم هذه الكثرة التي تبدو شتاتا من التحقق التاريخي في (ذكرى ابن الملاء) ١٩١٥ ، والاحتماء بالمقلائية الديكارتية في (الفهم الجاهل) ١٩٢٦ ، والانطباعية المفرطة في « مع المتنبي » ١٩٣٦ . الخ أو أن المرء يزاء فوضى بنائية ؛ يستها الأولى العشوائية والغبوة ؛ بحيث لا يمكن أن توجد علاقة ما ؟ تلك هي الاشكالية التي يطرحها هذا الكتاب .

يجيب النص أن ما يبدو على مستوى السطح متكترا ، متناظرا متضادا يمكن تفسيره على مستوى التزامن والتعاقب معا ؛ من خلال نظام واحد داخل ، يتحدد في النظر الى الأدب بوصفه امرأة تجاوز بين المتناقضات في صيغة فكرية أقرب الى التوفيقية . ان طه حسين يرى الأدب امرأة . تعكس المجتمع وذات الأديب وقيم الإنسانية في وقت

المنتظمة التي يمكن من خلال درس كيفيتها اكتشاف تحولات عناصرها وعلاقات هذه العناصر ولذلك يلزم دارس ما بعد النقد أن يكون ذا خبرة بالنظرية الادبية ، والنقد التطبيقي وتاريخ الأدب جميعا فضلا عن استيعاب تاريخ النقد ؛ لأن نتائج عمله تتحدد في رسمه صيورة نظريات النقد وتراكبها بهدف خلق بنيان نقدي .

ومن الممكن لدارس « ما بعد النقد » أن يربط بين نتائج الهرمينوطيقا أو التأويل وبنية الواقع الاجتماعي ، اذا دام النص النقدي خطايا نقديا دالا فانه بالضرورة ينطوي على موقف من الصالم يرتبط في النهاية بمجموعة من البشر ، تحيا مجموعة من الشروط الموضوعية .

والكتاب الذي نتحدث عنه ، ينهض على فكرة بسيطة مؤداها أن تشبيه الأدب بالمرأة في كتابات طه حسين والاحاج عليه لا يمكن أن يكون محض مصادفة . ذلك لانه تشبيه يقضي الى مفهوم محدد ، حاول من خلاله طه حسين أن يفسر الظاهرة الادبية بل الثقافية بعامه ، رابطا هذا المفهوم عن كون الأدب امرأة بدور الأدب ومهمته في المجتمع ودور الأدب وعلاقته بالجماعة التي يحيا في احوالها . وقد يكون اعتماد كتاب ضخم ككتاب المرايا المتجاوزة على التشبيه أمرا جديدا على القاريء العربي الذي تحاصره الانطباعية سواء في أشكالها الفجة لدى القائلين بنظرية التصوير أو في أشكالها الأكثر رقيا لدى بعض البنيويين العرب على أن الكاتب يخبرنا أن الأمر ليس أكثر من تنقيب عن عنصر فاعل في نص طه حسين النقدي .

يحدد حركته وعناصره ، وجزيئاته ومستوياته البنائية والدلالية . ولذلك يتعقب الدارس تشبيه المرأة في تراثنا العربي ، ويعرض - سرعا - لتفسير فرويد القائم على رمزية المرأة وهو التفسير الذي قسمه عالم النفس الكبير « جاك لاكان » مستفيدا من الشروح التي قسمها أحد شراح ميكل الكبار . ودون أن تتوقف طويلا لدى إعادة تفسير فرويد ، نكتفي بالقول أن جابر عصفور يعمل من مقولة أيرامز التي تفرق بين المحاكاة والتصوير على أساس أن الأولى تشبه الأدب بمرأة والثانية تشبهه بالصباح ، ويرى جابر عصفور أن تشبيه الأدب بالمرأة ليس مقصورا

نحن إذن - إزاء ذات متفردة محبوبة بانقدرة على مجاوزة نفسها : لتحتوى تخوم المجتمع أو البيئة والزمان ؛ وهي ذات مجبولة من الخير المحض ، ومن ثم لا تملك إلا أن تكون مرآة المجتمع الصادقة في التعبير عن العمل الفاعلة فيه . وإذ تحتوى هذه الذات المجتمع وحركته وتياراته وموجوداته فهي تعبر عن نفسها ، فالأديب في وجه من وجوه تعبير فني عن داخل متميز نرى خاصي بأنسان متميز . وإذ ننقل من «التعبير» عن المجتمع والبيئة إلى « التعبير » عن الذات الفردية فنحن أقرب إلى الانتقال من المحاكاة الكلاسيكية إلى التعبير الرومانسية ، كما ننقل من العام الاجتماعي إلى الخاص الذاتي وفي قولنا بتعبير الأديب عن الطبيعة والمجتمع والأحداث والوقائع نرى الأديب أقرب إلى الوليقة الاجتماعية أو التاريخية ، وليس من فارق بين النص الأدبي والمستعمل بعلم التاريخ ، سوى أن أولهما يتكلم على ذاته إذ يبدع ، محاولا اقتناص ما يراه مهما وجديرا بالفرن وثانيهما يحاول التحقق من صحة الوقائع وكان الأول يكدر خلف اقتناص الروح العامة للتاريخ ، وثانيها يحتفل بتحقيق الجزئيات واكتشاف موقعها من السابقي عليها ودورها في تشكيل اللاحق وصياغته . أما حين نلج على وصف الأديب بأنه مرآة لذات الأديب فإن معنى ذلك أن الأديب يتأمل داخله محتفلا بما فيها فحسب حتى لتبدو أشياء العالم لا كما هي في تمثيلها ولكن كما تبدو للذات . وكان طه حسين يقدم صيغة تحاول أن تضع معا مهمتين متباينتين للأديب فتجاوز بينهما قسرا دون أن تجعل علاقة الخاص بالعام أقرب إلى الوحدة والتناغم .

وهكذا يصبح جهد طه حسين لايجاد صيغة أرحب لاختراء الظاهرة الأدبية والثقافية منصبا على مجاورة المتباين ، دون أن يجد طريقة تصهر الفردى والجمعي في بوتقة واحدة بحيث يحل التفاعل الخلاق بين المتناقضات بدلا من التجاور المكاني أو التتابع الزمني في كلية جدلية تحتوى الوحدة والصراع معا .

وما دام الأديب مرآة للنفس ، وتميموا عن داخل الأديب فإن ذلك يعنى أننا نطلق القوى الداخلية للانطلاق والتجسد ، دلالة على الاحتفال

واحد ، فالأديب كائن اجتماعي يعيش في مجتمع يؤثر في صياغة وعيه بالعالم بشكل آلى لا يستطيع الأديب منه فككا ، فيجىء أدبه مرآة للمجتمع ؛ أى مرآة تمكس العصر والبيئة وفيما يرى طه حسين فإن بإمكاننا أن تكون مسورة صادقة لأى عصر ، من خلال نصوص شعرائه وأدباؤه ؛ ذلك أن هذه النصوص تمكس العمل والأسباب التى أثرت في الوقائع والأحداث .

والأديب القادر على خلق نصوص ترتفع إلى هذه الذروة أديب متميز مؤثر . أما الأديب الذى يخفق فى القيام بهذا الدور فهو ترجمان سلبي أو محض صلي . وإذا كان الأديب الأول هو ضمير العصر والبيئة بما تحمله نصوصه من معرفة صادقة بهذا العصر فإن الأديب الآخر سلبي ، لأنه يقدم لنا معرفة زائفة ؛ لا تساعدنا على فهم عصرنا أو بيئتنا ، إن الأديب الأول أشبهه بانروح أو العقل والثاني أشبهه بالجسد والفوضى .

ولكن إذا كان الأديب نتيجة للمجتمع وعقله على هذا النحو ، فما دور الأديب فيه ؟ هل نحن بإزاء مفهوم للأديب يراه أداة وعي واكتشاف بحيث يضحى جزءا من وعي بالعالم يساعد على تغييره ؟ أم نحن بإزاء مفهوم للأديب يحدده في أداة تصوير ؟ الحق أن الاحتمال الأخير هو الأقرب إلى فكر طه حسين ، أننا بالأحرى أمام فهم يقود إلى حتمية ميكانيكية وضرب من الجبر ، يفسر فيه المجتمع أدبيه على أن يكون ضميره ، فالأديب انسان متميز ، لا يملك سبب من طبيعته الحرة إلا أن يصعد بما يراه ويقبله ضميره . أن التزام الأديب نابع من ذاته المتعالية المتميزة النقبة التى هي خير محض ، وليس - الأديب في حاجة إلى من يرسم له طريقه أو يقدم له التواعد ، أو يحدد له القيود سواء كانت هذه القواعد والحدود فلسفية فكرية أم جمالية فنية .

وإذ يتحدد الأديب على هذا النحو ، تنعكس أشياء العالم ومرتباته على ذاته المتميزة فتؤثر فيها وتهيج شوقها للإبداع والحلق " إن أشياء العالم ومخلوقاته وأفعال الإنسان هي مثير فقط يتخلق أفعال الأديب بسببه ، إذ يؤثر على الذات الصافية المتميزة التى تحتوى ذات الجماعة وتحسن التعبير عنها .

بتميز الذات وقدرتها على العطاء الخصب الخلاق وذلك يعني ، على المستوى المعرفي الإيمسان بالفردية وحرية الأفراد ، تلك الفردية التي تفجرت مع تفجر ثورة ١٩١٩ وتجاوبت مع انشاء بنك مصر ، وصندوق الديوان ، للمعاد والمآزني ، وصندوق الديوان الأول لشكري ؛ و « الشعر غايته ووساطه » للمآزني ، ورواية « زينب لهيكل » وهكذا بدأ الحديث يكثر عن تدفق المواقف التي تبني مخرجا والشعر الذي يتدفق مصورا للانفعالات القوية .

وإذا كان الأدب تعبيرا عن الداخل وتصويرا لذات البسح المنفردة بمعنى ادراكها ورعاقتها وامتلاكها للقدرة على استقبال أشياء العالم ومراثياته فإن امتياز نص أدبي من نص آخر كامن في كشفه عن شخصية خالقه إذ أن الأدب هنا مرآة لداخل المبدع ، وكلما كانت المرآة صقيلة لامة كان ذلك تعبيرا عن داخل تقي ونفس ممتازة وعاطفة فوارة ، تدفع الى الإبداع فتتمايز الشخصيات ويتضح الفارق بين الراييا . ومن ثم يتحدد عمل الناقذ في البحث عن شخصية المنشئ المبدع ، وكلما كان نص المبدع قادرا على الكشف عن حياته ومفاناته وحوادث حياته كان ذلك دليل صدق التعبير وصدق التجربة الشعرية والنفسية .

والصدق مصطلح اير لدى التعبيريين من النقاد والرومانسيين من المبدعين وإذا كنا نلمح تقاربا بين ما يخبرنا به طه حسين عن الصدق ، وما يحدثنا عنه العقاد أو المآزني أو شكري فأننا ينبغي أن ننتبه الى الفارق بين رؤية هؤلاء الأحادية وبين رؤية طه حسين التي تحوى التناقضات وتجاوز بينها . لأنه يحدثنا أحيانا عن امتياز هذه القصة أو تلك الرواية الناجم عن تمثيلها لمجتمعها وصورتها في التعبير عنه ويحدثنا أحيانا أخرى عن شاعر كأمي العلاء فيمدحه لصعقه في التعبير عن نفسه الممتازة ، وهكذا يتجاوز الصدق المرادف لصحة الوقائع والأحداث السياسية والاجتماعية ، والصدق المرادف للتعبير عما يمور في الداخل من عواطف وانفعالات وهو تجاوز حتمي تابع عن تجاوز مرآة المجتمع ومرآة الذات .

وما دنا ازاء علاقة تجاور بين مرآتين :أولاهما تمكس ما يجري في المجتمع ، وثانيتها تمكس ما يمور بذات المبدع فإن ذلك يعني أن علاقة المرآتين علاقة عليا تماثل بين أصل الصورة وانعكاس هذه الصورة ؛ ومن ثم يصبح أي تغيير في الأصل المكموس تغييرا في المرآة .

إن الأدب يتغير بسبب كل ما يجد في المجتمع وما يطرا على ذات المبدع لأن الحياة نهر سيال لا يتوقف ولا يكف عن التوقف والتغير ، وتغير المجتمع أو تطوره أمر حتمي يتجاوز رغبة الفرد ويصبح قانونا أساسيا يستمد صحته من طبيعة الأشياء والمخلوقات .

ويقترن قانون التغير أو التطور بقانون الثبات وعليهما معا تقوم الحياة ويطرد سيرها ، يرتبط أولهما بما يحرك المجتمع من الخارج وثنائهما بحركة المجتمع الداخلية . . . واذ يؤكد طه حسين هذه المحتمة الوضعية التي تقفها من أوجست كونت وابن خلدون معا ؛ فإنه يؤكد أن التغير في الأدب يرتبط بالتغير في المجتمع ارتباطا الملء بالمملول أي يؤكد ميكانيكية العلاقة بينهما وجبريتها من ناحية ، ويؤكد ميكانيكية العلاقة بين الأدب ومنتجه الفنان الفرد من ناحية أخرى .

ويتبدى هذا الفهم في النظر الى الأدب بوصفه مرآتين للخارج (المجتمع) والداخل (الأديب) على مستوى التأويخ الأدبي نظرا تماقيا تطوريا بحيث يحتفل مؤرخ الادب بتفجر الأدب من التقليد الى امتلاك الآداة وتضجها وتبلور الرؤية وفي هذا المنظور ثمة نقطة للبداية في حركة التطور كأنها نقطة الصفر حيث توجد أدنى الكائنات في سلم التطور البيولوجي ولذلك فهي أمون درجات القيمة وأبسطها موقعا في سلم التطور وتلك هي مرحلة الاحتذاء التي يقلد فيها الشاعر معاصريه وأسلافه أما نقطة البداية فهي الذروة أو أعلى درجات القيمة في سلم التطور ، وتلك هي المرحلة التي يحصل فيها شعر الشاعر الى تفرد مسوته واستقلاله ، وامتلاكه لمرآة خاصة ؛ تنبئ عن رأي خاص يتميز للكون والناس . وليس ثم اختلاف كيفي بين تطور الأمم ، وتطور الفرد

والمكانية ، لتخلق في النهاية ثباتا في نسق قيمي ، يعمل غسل العرشي والطاري ، بحيث نستطيع أن نقول إن الأدب مرآة لجوهر انساني ، يتحكم في الانسان عبر الأمكنة والعصور ، ولذلك سيجد طه حسين أن ثمة تقاربا وتشابها بين ثورة الزنج في البصرة ، وثورة الرقيق في إيطاليا ، وأن يندرج فلسفة المبتل لدى كافكا وكامو كأمثلة في فلسفة إيمي إيليا ، وأن حديث ابن حزم عن الحب ، شبيه بحديث ستندهال عنه . وهكذا يجيء فهم طه حسين للأدب الثالثة محددًا ، في أن الأدب وإن كان مرآة لمجتمع الأدب ومرآة لذاته ، فهو أيضا مرآة للحقائق الانسانية المطلقة .

- ٢ -

على هذا النحو ، يصبح الأدب مرآة للمجتمع والفرد والانسانية معا ، وكأننا أزاء مفاهيم ثلاثة ، نحاول أن تقتصر تعقد الظاهرة الأدبية . وأن تمتلك صيغة تحتوي مضغلات اجتماعية وثقافية وإيديولوجية خاصة ، عاناها جيل طه حسين من مفكرى البورجوازية المصرية ، وإذا كان الكتاب يحسر عددا من المشكلات التي ينطوي عليها نص طه حسين النقدي ، فإنه في البسبب الثاني يحاول فقص ما يترتب من نتائج على تجاوز المرايا على الصورة التي قمنا بمعرض خطوطها العامة .

ومثلا يرى طه حسين في الأدب مرآة للمجتمع الذي يعيش فيه الأديب ، مرآة لذاته التي تنعكس عليها أشياء العالم ، ومرآة للانسانيه ومثلا العليا وماهيتها المطلقة ، فإن النقد مرآة لشخصية الناقد ؛ وتعبير عن عصره ، وتجسيد لدهى الانسانية وراء مثل أعلى ، ولذلك فإن الناقد آخر الأمر أديب بأدق معاني الكلمة ، والنقد أديب بأصح معاني الكلمة أيضا ، وفيما يرى طه حسين ، فإن الأدب أديبان ؛ انشائي ووصفي ، انشائي بمعنى أنه آثار ينشئها الأديب دون أن يبغى من انشائها سوى الجمال الفني ، وهذا هو الشعر والنثر ؛ ووصفي وهو آثار تتناول ما ينشئه الأديب أو الشاعر بالتفسير والتحليل والتأريخ ، وذلك هو النقد ؛ الذي ينقسم بدوره الى ضربين من النشاط هما تأريخ الأدب ، والنقد .

لأن كليهما يغلبه الظواهر الاجتماعية التي تتطور ويتغير بعضها أثر بعض ، وعلى هذا يندرج الشعر الاسلامي أكثر تطورًا من الجاهلي لأنه قد تجاوز سذاجة الشعر الجاهلي وبساطته على أيدي الشعراء ، وصيبح الشعر في العصر العباسي أكثر تطورًا من الشعر الجاهلي وانشعر الاسلامي ، حتى اذ جاء القرن الثالث ، يلج الشعر النثرة من الموضوع وصور الاداء والصياغة حتى يصل الى نهايته المؤقتة على يدى أبي العلاء ، وما تلبث أن تبرز فاعلية القانون الثاني ، أي قانون الثبات الداخلي . فيتوقف الشعر عن الارتقاء والنهـاء . لكن هذا الثبات لحظي لأن قانون التطور حتمي ، ولذلك سرعان ما تتغير الحياة الأدبية بفعل القانون الخارجي .

لكن ما الذى يجعل العربى المحدث المتعاصر مع طه حسين يرى في الأدب العربى القديم متعة ؟ يجيب طه حسين محددًا السبب في سذاجة هذا الشعر وحلاوته ، حقًا لا يعبر هذا الشعر عن حياتنا أو يبتسنا وما يضطرب فيها ، لكنه يعبر عن حياة ساذجة سهلة ، تنوق الى مثلها ، اذ تسهنا حياتنا المعاصرة المعقدة . لكن استمتاعنا بالأدب العربى القديم يقود الى الملل التي تجعلنا نحس حيال آداب الأمم الأخرى ، وكأنها قد كتبت لنا ، واذا طرح طه حسين مثل هذا السؤال تقوده الاجابة الى المفهوم الذى يرى في الأدب مرآة نالسة هي مرآة الانسانية ، لأن استمتاعنا بآداب الأمم الأخرى يعنى أن نمة ما يصلنا بهذه الأمم من أسباب المس والشعور . أن الأمر في حقيقته كامن في وحدة العقل البشرى ، ووحدة التجربة البشرية ، ومن ثم وحدة الظواهر الأدبية ، تلك الوحدة التي تجعل من الأدب مرآة للبشرية ، بمعنى أن ثمة ماهية مطلقة للانسان ، تخلق التراسل بين أدب العرب الجاهليين ، وآداب الأمم الأوروبية من ناحية ، وبين العربى المحدث من ناحية ثانية .

إن وحدة التجربة البشرية لا تمنى نفى الخصوصية ، ولكن تمنى فقط أن ثمة ماهية مطلقة للانسان ، تحتوي على عناصر لا زمنية ، أي تحتوي على عدد من العناصر التي تتجاوز الشرائط الزمانية

ويرى « جاير عصفور » أن هذا المفهوم الذي لا يفرق بين الأدب بوصفه خلقاً متميزاً ، والنقد بوصفه علماً يحتل بالتوصيف ، والتصنيف : والتحليل ، وسلامة المقولات والأدوات . قد ترتبت عليه مجموعة من النتائج ، يحتجها خلل أساسي أصاب الأساس المعرفي للنقد الأدبي ، فاختلت العلاقة بين الناقد وموضوع نقده ، واحتل الناقد موضع الأديب ، وحل الذوق ، المتكى ، على مراعاة اللحظة وتقبلها ، محل الانضباط المنهجي واذ يحدث هذا ، يصبح النقد انطباعياً .

والنقد الانطباعي هو النقد المسارق لصحة العلاقة بين الناقد والنص ، لأنه يعتمد على عواطف الناقد الخاصة بوصفها أس العملية النقدية ، وهي عواطف تنجم عن حزة يحدثها النص في ذات الناقد ؛ فينبغي لوصفها ، واذ يصبح عمل الناقد منصفاً على وصف عواطفه التي يثيرها النص ، يفقد النقد خلقاً لنص آخر جديد . مغاير للنص المدروس ، وليس ثم من صلة سوى أن الأخير محض مثير .

إن علاقة الناقد بالنص ، كما تفهمها علوم التأويل الحديثة علاقة جدلية ، بالمعنى المحدد للمصطلح ، بمعنى أن الناقد ذات إنسانية فاعلة ، تقف لدى نقطة محددة من الوعي بالمرص وقضاياها ، ويؤثر في هذا الوعي ، ويساهم في تكوينه ، مجموعة متشابكة من العناصر الاجتماعية والثقافية والقيمية ، وعلى وجه التحديد ، نجد أن المثقفاً الطبقي والكيثوب الاجتماعي وطبيعة الاستجابة للمؤثرات والعلاقة بالمؤسسات ونوعية الثقافة . تتأزر جميعها لتتسوخ وعي هذه الذات . أما النص فهو مجموعة من العناصر اللغوية الدالة ، تبدأ باللفظ ، وتنتهي بالجملة أو النمط النحوي ثم بالنسق اللغوي ، ويسرف بعض الدارسين فيمتدون بالشكل الطباعي ، ولكن مهما يكن الخلاف حول بعض الجزئيات والتفاصيل ، فأننا نستطيع أن نقرر أن للنص طبيعة موضوعية مستقلة ، هي في النهاية حلولات تومر إلى دلالات ، وهو ما يعني أن بإمكاننا أن نحرص على تحقيق أكبر قدر ممكن من موضوعية القراءة ، وعدم مجازاتها لمعطيات النص .

ويفهم جاير عصفور العلاقة فيها قريباً من هذا المفهوم ، فيترأى فيكون ما تقفه عن هيجل وجولدمان وجادمر وهيرش والتوسير وإوارد سعيد . مؤيداً أن الأساس الموضوعي للنقد يذمن في العودة إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأونولوجية) للعمل الأدبي بوصفه موضوعاً ؛ يمثل حالاً من الوجود المادي المستقل عن وعينا ، يبدأ من أوراقه وكلماته المطبوعة أو المسجلة ، ونهاية بؤاله المرتبطة بهذه الكلمات والأوراق . ولذلك فإن العمل الأدبي موضوع للمعرفة متجسد في كيان مادي مستقل ، قابل للأدراك والمعرفة غير أن هذه المعرفة تتم عن طريق ذات فاعلة ، أو لتكن أكثر دقة فنقرر أن هذه المعرفة ناتجة عن هذه العلاقة ، أي ناتجة عن المواجهة النصية من قبل الناقد . ومعنى هذا أن النص يدرك بواسطة قارئه - ناقد ، في عملية ادراك طرفاها : ذات مدركة . وموضوع مدرك ، واذ يؤثر الموضوع في الناقد ، يعود الناقد ليؤثر في الموضوع على نحو من الاتصال والاتصال مما ، وفي عملية تتراوح بين الشرع والتفسير ، والحركة بين نموذج تجريدي لدى الناقد ما يلبث أن يصير حسياً ، ومعطيات الموضوع الحسية ، استهدافاً لإنتاج دلالة مرتبطة بهذه المعطيات وكيفياتها .

العلاقة بين طه حسين كناقد وموضوع ادراكه ، إذن ، مختلة ، أو هي بعبارة محددة تضحي بالنص كمعطى موضوعي منفصل عن ذاتنا ، لصالح الذات المدركة ، وهو أمر طبيعي لناقد يرى النقد أدباً ، أو خرياً من الخلق الذي ينفي الموضوع ويثبت الذات ، وقد نتج عن هذا الاختلال تحول النص النقدي إلى معارضة أدبية ، يكون فيها النص متبراً ، يحرك رغبة الناقد ويوجهها فيخلق ما يقربنا مما أسماه العرب بحل المنظوم ، فعندما يقول أبو الطيب المتنبي :

لا اختار إلا أن لا يفسام

مدرك أو معارب لا يفسام

ليس عزماً ما مرض المرء فيه

ليس هماً ما علق عنه القلام

وإحتمال الأثر وروية جانيـ

له غله تقسوى به الأجسام

ووظفتها على احتمال الأشياء كما هي ، تجد كبير
فرق بين الخيال والشر » .

وما دام النص الأدبي محض مثير ، يتحول تعامل
طه حسين النقدى معه الى خلق ثان يسميه جابر
عصفور بالنص الخيالى . ويتحول الناقد المحتفل
بالشك المنهجى الى كاره لتقيد الدرس الأكاديمى ،
داعية للافلات من تكاليفها . ولا يخفى فحسب
بوصف التأثيرات الخاصة التى فعلها النص فيه ،
بل يخلق نصا ، بناؤه قصصى ؛ يعتمد السرد
والوصف والحديث والشخصيات المخترعة . او
الشخصيات التاريخية التى تتحول الى شخصيات
متخيلة ، متجاوزة لزمانها ومكانها الواقعيين ،
لتحل فى أزمنة القص وأماكنه . ويفقد تارجح
هذه الشخصيات بين الرمز Symbol والتشبي
Allegory تفقد بعدها التاريخى وتكتسب البعد
الجديد الذى أرادته الناقد الراوى ، لتكون استجابة
لوطاة مشكل ، او أزمة يعانيها الناقد .

يقول طه حسين متحدثا عن أبى العلاء :

« وأدخلت على الشيخ ، الى حجرة واسعة بعيدة
الأرجاء قد جلس هو فى صدرها على حصى لعله
أن يكون أقرب الى الليل منه الى الجدة وبين يديه
نفر يكتبون ، وفى الحجرة قوم آخرون كثيرون ؛
يسمعون ويمجبون . ولكنهم لا يقيسون ما
يسمعون . وكان صوت الشيخ شاحبا حزينا ، قد
القيت عليه مسحة من كآبة . ولكنه كان فى
الوقت نفسه ثابتا مبتلثا ، يمازج حزنه شيء من
الرضا والأمن ، وشيء آخر لا يكاد يحس كأنه
يشغل غبطة هادئة ، وابتهاجا متواضعا بما أتبع
للشيخ من فوز وكان يمل هذه الأبيات :

يدل على فضل المات وكونه
راحة جسم أن مسلكه صعب

ألم تر أن المجد تلقاك دونه
شداك من أمثاله وجب الرعب

إذا افتقرت أجزاؤنا حل قلنا
ونحل عشا حين يلتئم الشفب

وليس من الضرورى أن يتوقف القص الخيالى
عند شاعر واحد ، أثير لدى طه حسين كآبى
العلاء بل يمتد الى شعراء آخرين متباينين ليخلق

يحوله الناقد ومؤرخ الأدب ، طه حسين الى نثر
على هذا النحو :

« انما انقر كن يابى انفسى ويمتنع على اللل
منتصرا على المحن والخصوب قد مسعى فى
هذه المقاومة بالراحة والنوم ، وآثر الجهاد
والسهاد ، وما فعلت من ذلك شيئا ، وانما
انهزمت للجنة حين لمت بى . وآثرت الراحة حين
اتحت لى . وانا احس من نفسى عزا ماضيا وهما
بعيدا . ولكن ما هذا العزم الذى يقصر صاحبه عن
انفاذه ، وما هذا الهم الذى يرد عنه صاحبه لأول
ما يعرض له من العقبات ؛ كلا انى احس فى
نفسى حاجة الى شيء غير الفخر ، احس فى نفسى
الما ، وفى جسمى سقما ، وكاد انفسح الى أن
اشكو وابكى . لا لى أن الماخر واكاثر ، لقد
احتملت الاذى ، ورأيت من كان يجنيه على ويلحقه
بى . فلم ادفع الاذى عن نفسى ، ولم آخذ من
جانبه يحق . وانما اذعنت واستكنت ، وآثرت
الحضوع والاستسلام »

أن كل ما يفعله الناقد هنا هو يتر جزء من
القصيدة ، آثار انفعاله ، فنشله وجدانيا بصورة
أناحت أن يتقمص الشاعر ، ويحول منظومه الى
منثور ، وعندنا يقول أبو العلاء :

نحن مجد فى ملتى واعتقادى
نوح باك ، ولا تزلم شادى
وشبيه صوت النوى اذا قى
س بصوت البشيع فى كل نادى
ابكت تكلم الخملة ام غنى
ست على نزع عصمتها اليساد

يحوله طه حسين الى نثر على النحو التالى :

« أتري أن البكاء يرد مفقودا ، وأن الفناء
يحفظ موجودا ؟ ! ليس استيلاء الضعف على
نفسك ، وعينه بليك ؛ هو الذى يحزنك لصوت
الناس ، ويتركك لصوت البشيع ؟ ليس
الاستيلاء بالشئ مقبلة للحزن عليه ؟ أرايت
حزنك يعظم على المالك ؟ ان لم يكن حرصك عليه
شديدا ، وجبك له موفورا ، وانسك بقره
عظيما ؟ أرايت لو صدقت نفسك الحديث

وهو في نفس الوقت غير منبت الصلة بالثقافة الغربية ، ومثقف آخر من الجاهلين بهذا التراث برغم انتماسهم في ثقافة أوروبا : الأول يرى في الشعر العربي القديم ، فنا جديرا بالبقاء أو القراءة على رغم تباعدنا عنه ، والثاني يرى فيه فنا بعيدا عن أن يثير متعة ، ويتفق الراوى والشخص الآخر ويدعوه جابر عصفور ، بالبطل النقيض ، على أن يدرسنا مما هذا الشعر ؛ وفي نهاية الحوار يقتنع البطل النقيض برؤية الراوى ولكن المهم ، أن طه حسين يتلاعب بمهارة بمعطيات هذا الشعر وشخصيات شعرائه مثل عنتره وسويد ابن أبي كاهل ، والمتنب العبدى في خدمة هدف سياسى محدد وهو تشد تصرفات صديقي ومن معه من الوزراء وبخاصة وزير المعارف ، الذى يدعوه بوزير التفاليد .

ويرى جابر عصفور أن مثل هذه الظاهرة ، أى تحول الناقد الى اديب تتجارب مع تقيضها أى تحول الأديب في قصص طه حسين الى ناقد ويقوم مؤلف المرايا المتجاوزة برصد هذه الظاهرة واضاعتها مدلا على أن تحول الناقد الى اديب قد جعل الأديب القاص يتحول الى ناقد فيكثر من التدخل في سياق الأحداث بهدف تأملها وتلخيصها وتقييم تصرفات الأبطال ، وهو ما يتجلى في كثير من قصص طه حسين ؛ على نحو ما نرى في « ما وراء النهر » و« شجرة البؤس » ، حيث يتدخل المؤلف ؛ مانما تدفق النص ونموه بما يليق به من ملاحظات ، وما يقدمه من تفسير وحيد .

وليس من المصادفة وجود هذه الظواهر في الحديث النقدي لطه حسين ، ما دام الجذر يكمن في عدم الوعي بالفرق بين النقد والأدب كشائطين مختلفين في أدائهما . ولحق فيما يرى جابر عصفور أن الحديث النقدي لطه حسين أقرب الى حديث الاصداقاء بين الناقد والقارى ، بكل ما يمثل هذا الحديث من سمات محددة ؛ ولهذا يتراوح الخطاب النقدي بين « أنا » الناقد الطاغية و« أنت » القارى المستمع للنص ، الذى يسمع لصديق أكثر خبرة ومعرفة .

وما دام الخطاب النقدي حديث صديق فانه خطاب انطباعي يخضع لتقلبات اللحظات

وصلا لا يعيد بالكشف عن ابداعهم ولكن يوجد بين المعطيات على أساس من العلاقة الخاصة بين هذه المعطيات وذات الناقد . وذلك في موقف حاد بالغ التوتر ، من به طه حسين ؛ فكتب (نقدا) عن عدد من الشعراء والقصاص لا بهدف الكشف عن تمايزهم أو مكونات عالمهم ولكن بهدف استحضارهم من الماضي ، ليصيبوا في يوم أدوات تساعد على لقاء الضوء على الحاضر ، ومجاوزة أزمة ذات الناقد ومن ثم يتحول النص الخيالى الى أمثولة Fore grounding Allegory ويرتجها جابر عصفور بالتمثيل الكنائى - عندما يوظف طه حسين عددا من الأعمال الأدبية في صياغة موقف خاص من أزمة محددة ، بحيث تشير بنية النص الخيالى ، على نحو متكرر متزامن ، الى بنية أخرى مرتبطة بأحداث تاريخية يمينها ، ومرتبطة بالكار ممييزة لها دلالتها الكاشفة . ومغزاها المهم بالقياس الى الناقد نفسه ، وليس بالقياس الى الأعمال التى يتحدث عنها .

ويتوقف الكتاب أمام « حديث الاربعاء » فيربط بين أزمة طه حسين الخاصة ، ووظيفته في استخدام النقد الادبى كأداة مجابهة سياسية مراوغة . ولكي يتضح الامر نوجز فنقول أن هذه المقالات التى تشكل فصول حديث الاربعاء نشرت في إحدى صحف المعارضة التى كتفت جهدها لاسقاط حكومة صديقي عام ١٩٣٥ وكان وزير المعارف في حكومة حزب الشعب محمد حلمى عيسى قد طلب من طه حسين ، وكان عميدا لأداب القاهرة وقتئذ ، منح الدكتوراة الفخرية لعدد من رجال السياسة ، لرفض العميد حفاظا على استقلال الجامعة ، فما كان من الوزير الا أن أصدر قرارا بنقل طه حسين من الجامعة الى وزارة المعارف في ٣ مارس سنة ١٩٣٢ ، ورفض طه حسين تنفيذ القرار ؛ فأصدر الوزير قرارا ثانيا بإحالة طه الى الاستيعاط ، اثر هذين القرارين تولى النواب المواليون للحكومة صديقي إثارة قضية كتابي « الشعر الجاهل و « الادب الجاهل » من جديد تحت قبة البرلمان .

وفي هذه المقالات ، يلجأ طه حسين الى اقامة حوار بين شخصيتين متناقضتين ؛ الأولى هي شخصية مثقف مصرى يعرف التراث جييدا ،

لكن دوس تصوص طه حسين النقدية لم يكن سهلا ؛ بسبب ما تعرف جميعا من رحابة إفسق الرجل ؛ وعنى ثقافته وتنوعها ، فضلا عن دوره المتمح في ثقافة أمته وجسامته الاجتماعية . وقد كان جابر عصفور مؤخلا للقيام بهذا العمل بسبب دراساته السابقة المهمة في التراث العربي وعنى صلته بأحداث انجازات العلوم الاجتماعية الحديثة ، مما مكّنه من الوقوف أمام تراث أمته ؛

وثقافات العصر موقف التأمل المسلح بوعي نقدي ، ودون رغبة من بريق المقولات ولحسان الأساء ، ولهذا جاء الكتاب حوارا راقيا بين عقلين كبيرين ، ومن خلال هذا الحوار نجد أنفسنا ازاء جل مضلات العقل العربي المعاصر منذ ولج الوطن العربي العصر ، مصططعا به ؛ ومتجادلا مع انجازاته ؛ اننا يعني آخر ازاء قضايا من قبيل التراث والحداثة ، وانضباط درس الأدب ، وعلاقة الأدب بالواقع ؛ وعلاقة المبدع بتقليد النص وعلاقة المثقف العربي بأوروبا ولم يك ممكنا أن يشر هذا الحوار دون أن يكده مؤلف المراسم اثناء انتاج نص نقدي ، يبحث عن حل لمضلات النقد العربي وقضايا التعامل مع النصوص .

ويظهر جابر عصفور النقد بوصفه علما ؛ أي أداة معرفية تطمح الى ابتكار مصطلحاتها وضبطها واتراء اجراماتها وتطويرها ، اننا بمباراة أخرى مع النقد بوصفه فاعلية دون ذات ، ولذلك يتسم الخطاب النقدي لدى جابر عصفور بلغة قياسية جافة ، تتجاهل المجازة ، أسر اللفظة المجازية - على أن طروح الناقد لانتاج لغة مفارقة للغة الانطباعية المتسرلة بالمحار لا يخلق نمطا لغويا قياسيا تماما ، متضادا مع ما أسماه مكاروفسكي بأمية اللغة Fore grounding ..

والأخرى أن الكاتب ينتج نسقا قياسيا ثم يقوم بكسره متعمدا ، أي يقوم بالاعتداء المنظم على قياسيته . هذا النسق يتسم في عموميه بلغة جافة تقريرية ، تنجو منحنى ضبط المصطلح وضبط دلالاته ، وهي تحاول يحيادتها أن تفر من فوضى الاستعمال ، استهدافا لانتاج دلالة

ومروغتها فننفي وجود أساس موضوعي وبدلا من الاعتماد على المصطلحات محددة الدلالة نكثر كلمات « الحب » و « الإعجاب » و « الكره » ، ويزداد بروز فصل الأمر ، ومحاولات التأثير العاطفي على القارئ وبتراوح الخطاب بين الحيرة التعبيرية والحيرة المعرفية . وقد قام مؤلف الكتاب باستقراء صبور ومضن لدلالات هذا الخطاب ولصنيفه اللغوية اللصيقة ، ثم تجاوب هذه الكيفيات مع المحتوى المعرفي .

- ٣ -

بعد هذا العرض للامع آخر كتب جابر عصفور « المراسم المتجاذرة » أرى أن علينا أن نقف قليلا لتفاسل عن الكتاب بوصفه نصا نقديا دالا ومثيرا الى منحنى في الممارسة النصية ، تنبئ عن فهم للأدب ودوره . وإذا كنا قد حولنا النص المكتف بالرحب الى مجموعة من الخطوط العامة المجردة فإن ذلك كان نصيب راجعا الى أن هذا العرض محاولة للفهم وامتلاك المنطق دون أن يزعم لنفسه أكثر من ذلك .

لقد تعامل جابر عصفور مع تصوص طه حسين دون أن يفقدهما كليتها ، ودون أن يحولها الى مجموعة متباعدة من النصوص المتنافرة المبتوتة الصلة بعضها ببعض ، فأصبحت على متباعدة البحث نصا واحدا قابلا للاختبار محققا في بنية هذا النص العميقة ، مستهدفا بالمساروخة بين النصوص وفاعلية الناقد - أن يكشف النظام الكامن خلف ما يبدو على السطح من تناقض ، يوهم بالفوضى والاختلال . على أن فهم هذه النصوص المتعمدة في شمولها وكليتها ، يعوزه لكي يتمكن أن يجاوز الناقد منطقة الانطباعية ، ولن يتأتى ذلك الا بأن تشارك علاقة الذات والموضوع منطقة الحل فيبدو النص مجموعة من اللطيات اللغوية الدالة ، التي أنتجت في ظل ظروف محددة مشروطة بملاقات اجتماعية وثقافية وايدولوجية ، ويفند الناقد ذاتا تقف لدى منطقة محددة مشروطة بوعي الناقد وبظروف موضوعية تحياها الجماعة ، واذ ينتج الناقد في ضبط هذه العلاقة تندو أسئلة النص المدروس أسئلة مشروعة . ومن تفاعل الناقد وموضوع ادراكه ومن تجادلها ، يمكن الوصول الى نتائج علمية صحيحة .

وهذه الدربة في توظيف الأدوات النقدية .

ان الكتاب تجربة نقدية أصيلة ومتوجهة ، وهو لهذا يستحق نقاشا أطول حول ما أثار من مضللات ، وما فجر من قضايا ، علمية وفكرية وقد استطاع الكتاب فيما أرى الإجابة على عدد من الأسئلة الخاصة بنص طه حسين النقدي ؛ ولو قام الناقد باختيار نتائج دراسته حول بقية نصوص طه حسين الأخرى كالقصة ، والكتابات الاجتماعية والسياسية والمضاراة ، ثم ربط هذه النتائج بالمضللات الاجتماعية والسياسية والأيدولوجية التي واجهتها الطبقة الاجتماعية لطه حسين ومدى تجاوب هذه الكتابات مع أيديولوجية الطبقة ومدى تقاربها عنها ، لكان للكتابة العربية كتاب من طراز خاص ؛ يرتفع الى مسلة الكتب - المنطقات في تاريخ الثقافة العربية الحديثة .

القاهرة : محمد بولي

في العهد القادم ملف خاص عن

الشاعر أمل دنقل

ستصدر مجلة ابداع ملفا خاصا
عن الشاعر الكبير الراحل أمل
دنقل .

والكتاب والشعراء والفنانون
مدعوون للمشاركة بمقالاتهم
ودراساتهم وأشعارهم ورسومهم في
هذه المناسبة عن شاعرنا الذي
ودعناه .

وأ أسرة تحرير المجلة تأمل
استجابة الكتاب والشعراء والفنانين
لهذه الدعوة ، تحية لشاعر أعطى
للأمة وللأدب العربي الحديث شعرة
وحياته .

« ابداع »

تحفل بالتوصيف دون التقييم وتعليق الحكم الى حين - دون الجزم بالنتائج ، فبيدا الكاتب دوما يتجديد قضية بحثه ، وإضافة جوانبها مستخدما المصطلحات حرصا على التوازن بين الأنساق النحوية ثابتة التركيب ، وتكثر هنا فضلا عن المصطلحات المستقرة واضحة المستوى ، ألفاظ من قبيل التعارض والتفاير والتباين ، مثلما ، بقدر ... الخ وبمع انجاز توصيف القضية وعرض جوانبها محاولا الاتكاء على نص الكتاب المدروس والسفول الى آلية منطقته ، يدلف الى الكشف عن التناقضات الكامنة في قضيتيه ؛ وذلك بطرح الأسئلة التي تدفع بهذه القضية الى منطقة أكثر تقدما .

لكن الخطاب العلمي الذي يبدو دون ذات ويتمسك بالترتيد ازاء اصدار الأحكام ، ويثنى عن التعميم المخف فتجئ لفته مخاتلة ، تشير وتومي دون أن تقطع فتكثر الألفاظ لصيقة بخطاب جابر عصفور من قبيل (سواء) و (قد) و (لنقل) و (تشي) و (تومي) و (تنطوي) ... الخ واذ يصل الناقد الى عرض مسألته وإضاءتها وطرح الاختبارات والفروض ، ومقارنة معطيات معطياته الاختبارية بفريها - ما تطفه عن البوت - ورصد النتائج بيذا كسر النسق بلفة مخالفة فتكثر الكلمات الدالة على الذات من قبيل (وأظن) و (أحسب) ، ويحيى الاستفهام وهو في الغالب (لماذا) ليجمع في نمط نحوي واحد بين ذات الكاتب ومتلقيه في (نا القاعلين) ليشير الى شعور الناقد الواقعي بوضوح المسألة وقدرتها على اقتحام المتلقى .

لقد قدم جابر عصفور في دراسته لنصوص طه حسين النقدية ، جهدا مهما محاولا انجاز عدد من النتائج ونجائبا لكثير من القضايا الخاصة بمواجهة الناقد العربي للنص ، قد تختلف معه في بعض النتائج ؛ أو في زوايا النظر أو في تفسير المعطيات ، بل قد لا توافق على المقولات الأساسية التي تقوم بصهر كثير من نتائج علوم السميولوجيا والهرمينوطيقا ، وتوظيفها للمقولات الأساسية للمنهج الاجتماعي ؛ وخاصة في إنجازات لوسيان جولدمان المختنية بانتقصادات أدزروني بنحمن وماشيري وإيجلتون . ولكن من المؤكد أنك ستقدر هذا الوعي بمعطيات النظرية الأدبية

كانت لي في صدرك وطن

وأثل حلمي هلال

على حافة الليل كانت تضم العروس إلى
صدرها

وتعلن للفجر

أن الرحيل اغتراب

وأن الرجوع اغتراب

وأن الحبيب اغتراب

وأن الحياة ...

وكانت تضم المسافات جرحى

تذكرت وجه الطفولة يوم اقتسمناه عشقا

ويوم احسيناه شوقا

ويوم ارتديناه شوكا

وقد كان مائي

وكان إنساني

وكان القميص الذي تلبسين - غصبياً -

قميصي ،

وأذكرُكُني ... وأذكرُ

أذكرُكُني يا ولادة العمر

كان التخيل أبي الثار

وكان النهار حقيم الضياء

وأنت كما أنت ..

وجْهك وجي

وهاربة من يديّ الدموعُ تفرُّ إليك

وهاربة من يديك الدموعُ تفرُّ إلى

فهل كان وجهك محض ادعاء ؟

...

على حافة الليل كانت تضم العروس

وكانت تضم المسافات

كنت أسابق وقع الرياح

وأنقش بين التاهات ..

طفلاً .. وسنبلةً .. وشعاعاً

فمن أشعر الريح أتي مهيض الجناحين ؟

من أخبر السريح ؟ من ؟ !

...

على حافة الليل كانت تضم العروس إلى

صدرها

وكانت تضم المسافات

كانت تضم النهار ، الجراح ،

المناء ، الطفولة ،

وجي ، الدموع ،

وتعلن للفجر

أن الرحيل اغتراب

وأن الرجوع اغتراب

وأن الحبيب اغتراب

وأن الحياة

المطالعة

محمد سليمان

اللحظة فقد انطبعت في مخيلته قسبات الوجه .
حاول أن يتذكر أين رآه من قبل لكنه فشل .
في حذر شديد راح ينتقل بعصبية فوق
المجارية . ما إن بلغ الطوار حتى سمع دوى صرخة
نسائية تشق الضجيج . تلفت ليجد احداً
الفتيات وقد اقعت بركبتيها في الماء الأسن .
لكن أحداً لم يحاول مساعدتها أو الاقتراب منها !!
حمد الله أن عبر بسلام !! انفس وسط رهط
الواقفين في انتظار مقدم الأتوبيس . لبث هتية
يخلق في صفحة الماء . فإذا قسبات الوجه تطل
عليه . مرة أخرى حاول أن يتذكر ، لكن هرج
الوقوف جملة يفتق على مقدم الأتوبيس . كان
غاصاً بالركاب .

حشر جسده وسط الأجساد المندفعة ، ليجد
نفسه محاصراً في ركن العربة . ما إن استرد
أنفاسه اللاهثة حتى عادت قسبات الوجه . راح
يقبح زناد مبه دون جدوى . عجباً . كيف لا
يتذكره ؟ تلك الجبهة الضيقة ، والتغطية المرتسة

ما إن دلف إلى الشارع حتى زكمت أنفه رائحة
العفن . بركة هائلة من الماء الأسن تجف تحتها
مسالم الطريق . توقف لحظة ، دار ببصره في
أرجاء المكان بحثاً عن موقع يمكنه الصبور منه .
لم يجد . الشارع مزدحم بالمارة . يندوا كمجنوعات
من الفئران أصابها الذعر بعد أن حاصرتها المياه .
امتزجت في أنفه رائحة العفن ، بلغم الأنفاس ،
ورائحة المرق . تقلصت أمعاؤه ، تلفت أذناه
عبارات التذمر من بعض المارة . عاد يتطلع إلى
الشارع بنظرة حائرة . لم يضع أحجار تتناثر
بمعرض الشوارع ، كان البعض يحاول العبور
فوقها . يبدو أشبه بلاعب سيرك محدثين
يوشكون على التردد من فوق جبل مشلود .
وبنت قسباته بالتردد والقلق . استعاذ بالله
بصوت عالٍ وانحنى يثنى حافة بتلولونه . مرق
وسط المناكب . ارتطمت كتفه في عتف أحد
المارة . التفت إليه مبادراً بالاعتذار ، لكن الآخر
رفعهُ باستياء ، وغاب في الزحام . وغم قصر

- هل مات أحد ؟

- سبعة عشر بينهم طفلة في الخامسة • وجار
البحث عن آخرين تحت الردم •

وغمغت سفاه بوضع كلمات غير مفهومة ،
وسرعان ما عاد الصمت راح يقلب صفحات الجريدة
حتى عثر على الصفحة المتسودة • اقتسمر يده •
وهو يتأمل صورة الطفلة ، والى جانبها صورة
صاحب الصورة • مضى يقرأ تفاصيل الخبر ، وقد
احتوته مشاعر الوجوم • ما إن فرغ حتى عثف
بعدة :

- هل هنا معقول ؟ لا مضى على البناء سوى
بضعة شهور ويسقط • انها جريمة في حق
المجتمع كله •

- يقولون ان صاحب العمارة قام بإزالة عدة
حوائط من الدور الأرضي ، ليحوله الى دكاكين •
ولذا اختل البناء وهوى •

وتوالت من حوله التعليقات ، بينما عاد هو
يحدث في غيظ في صورة صاحب العمارة •
بهتت فجأة ملامح الصورة • عادت قسمات الوجه
الغريب المألوف • عاد بكل تقاطيعه ، كأنما رآه
لتوه : الجبهة • الأنف • التقطعية • النظرة الحادة
البشعة !! وطوى الجريدة في قرف ، وقد عاودته
مشاعر الغثيان •

- مالك سامح هكذا ؟

أفاق على صوت زميله فرد بشرود :

- لا شيء • مجرد حكاية بسيطة تشغل
تفكيري • عند خروجي من البيت صباح اليوم •
اصطدمت ككفي بشخص دون قصد ، فلما تطلعت
اليه أيقنت اني أعرفه • ومن لحظتها الى الآن ،
وأنا أحاول أن أتذكره !!

وضحك هذا قائلا :

- يا سيدى يخلق من الشبه أربعين •

فوق جبينه كأنما ولد بها • انهض الضمغم المتحدر
من بين حاجبيه الكثين ، مثل قطرة ماء هائلة •
وأذناه شديدا الصغر ، كأنما استنفذ أظفه جل
عجينة رأسه ، فلم يتبق سوى هاتين الندفتين ،
لتصنع منهما الأذن !! كيف إذن لا يذكره ؟ كيف
لا يقدر على استدعاء أية معلومة عن صاحبه ؟!
حسنًا • • • بهدوء • • • ترى أين رآه ؟ في القرية
أم في المدينة ؟! حقا ثمة أوجه شبه بينه وبين
عمدة البلدة • ذلك الذي تصبوه عمدة ، رغم
اقترافه جريمة قتل ، أبرىء منها زورا • لكنه
مع ذلك يتبين أوجه الخلاف بينهما ، وبخاصة
الشارب • ثم • • • ثم انه من غير المعقول أن عمدة
القرية قد عبط المدينة ، متخفيا في زى افرنجي ،
لا لشيء سوى تضليله ؟ !!

أفاق بفتة على صوت الكمساري يعلن عن
المحطة ، ودون أن يحشم نفسه الاندفاع بين
الأجساد التي نفسه على قارعة الطريق • • ابتاع
جريدة الصباح ، وشق طريقه الى حيث يعمل •

حيا زملاؤه في شرود ، أشاح برأسه كمن ينجب
عن وجهه ذباية لوج • تشاغل يتصفح الجريدة ،
حتى أقبل الساعي حاملا فنجان القهوة • حياه
بفتور وهو يمسح أمامه الفنجان ويمضى في
صمت • • تسال بلهجة ساخرة :

- ماله متجههم هكذا ؟!

رد أحدهم ضاحكا :

- وهل هذا سؤال ؟ لابد أن مدير الإدارة قد
شنف أذنيه بوضع كلمات منتقاة كعادته !!

خيم الصمت • تشاغلوا جميعا بتصفح الجرائد ،
والتدخين ، وشرب الشاي • توالت بضع دقائق
قبل أن ينبرى أحدهم قائلا ، وهو يشير الى إحدى
صفحات الجريدة :

- هل قرأتم هذا الخبر • • انهيار عمارة السلام
بعد تشطيتها ببضعة شهور •

وغمغم صوت بترائح :

قال بأصرا غريب :

- يجوز .. لكنى على استعداد للتنازل عن بقية
عبرى ، لو دلتنى على واحد من التسعة والثلاثين
الباقين . انه غريب ومألوف فى الوقت نفسه
وهذا هو الأمر المحير !!

وسكت هنيهة ثم أردف :

- الحبيب حقا أن نبرات صوته ، نكاد نطن
فى أذنى ! كأنى لمسمعه فى التو ! ورغم أننا لم
نتحدث .. أجل . فإن صسوته لابد أن يكون
مشروخا . تتخلله حشرة طفيفة ، تضفى عليه
نشازا يثير حنق من يسمعه . أيضا لابد أن .

وقاطعه زميله قائلا بسخرية :

- كفى كفى .. الى هذا الحد ! انك توشك
أن ترسم لى قسما وجه أعرفه أنا الآخر ، لكننى
مثلا لا أذكره !!

وضحكا فى اللحظة التى غشى فيها الساعى
المبجرة مرة أخرى ، قائلا له :

- المدير عاوزك يا أستاذ ...

استعاذ بالله فى سره ، ونهض متجها صوب
الحجرة . يعرف أن العلاقة بينهما فى الأيام الأخيرة
متوترة ، بحجة كثرة تأخره فى الصباح عن موعد
العمل . لكنه يعرف أيضا أن هذا ليس هو السبب
الحقيقى . أجل ، فإن بعض زملائه يتأخرون
أيضا ، لكنه لا يقف منهم نفس الموقف المتشدد .
جملة القول أنه لا يستخف ظله ، وهذا جل ما
فى الأمر !!

نقر الباب بهدوء ودلف . ألفاء جالسا يتطلع
اليه ، وابتسامة غريبة تلوح على شفتيه . كأنما
رسمها خصيصا لأجله . سبحان الله !! يادرو
بالتحية ، فرد عليه بهدوء . شجيت الابتسامة .
وهو يشير الى أحد المقاعد قائلا :

- تفضل .

جلس فى صمت وقد توجس سرا . يبدو أن
هذه المرة لن تمر بخير . تشاغل بتأمل المقاعد
الوثيرة ، حتى جاءه صوته ، يقول فى هدوء غريب :

- هل أنهيتهم فض مطايرف العطاءات الخاصة
بمصلحة المخزن الجديد ؟

رد وقد تزايدت وساوسه :

- نعم يا سيدي .

- حسنا .. على من رسا العطاء ؟

شخص يبعره هنيهة كمن يتذكر ، ثم قال :

- على الشركة العامة للبناء الحديث ، وقصد
عرضت تكلفة قمرها خمسمائة ألف . حسب
المواصفات ، وقد جهزت لسيداتك تقريرها بال ..

وهنا مد هذا يده فتناول أحد الدوسيهات ،
وقاطعه قائلا :

- حسنا حسنا .. ثمة عطاء وصل متأخرا
بعض الشيء ، من الشركة العامة للمقاولات ، وقد
أعطت تكلفة أقل بمبلغ خمسين ألفا .

وكسا وجهه نجاة طابع الصرامة ، وهو يضيف :

- أرجو أن تدرج العطاء ضمن بقية العطاءات
المقدمة ، وتجهز تقريرها جديدا بال ..

هنا أدرك سر اللعبة القادرة التى يريد أن
يلعبها . هكذا هو دائما ، ولعل هذا هو السر
وراء تعامله عليه ، وأشاح بوجهه قائلا بأصرا :

- لكن هذا يا سيدي يخالف القواعد
المتبعة ، و ..

ولم يكذب عيادته حتى ثار فى وجهه
كالكبركان :

- لكن لكن .. أنت هكذا دائما ... كلما
كلفتك بأمر لا أجد على لسانك سوى لكن ..

الى متى تظل عيدا للروتين ، وأسيرا لأفكارك
البالية .. ان زملاك ٢٠

لم يصد اهتمامه أو يشغل تفكيره ، قدر ما
يشير ذلك الوجه اللعين .

وتلاطمت في ذهنه العيسارات المنهزمة في
غضب ، وفجأة انسحبت تقاطيع الوجه المائل
إمامه ، لتحل محلها قسما الوجه القبيح الغريب
المألوف . نفس التقاطيع . نفس السمات . نفس
التكسيرة .. وأغض عينيه كي لا يرى شيئا !!

ووافق على قوله فيما يشبه الازدراء :

- على العموم تفضل أنت ؛ وسوف أكلف
الأستاذ جلال بإتمام العملية . يبدو أنك لا تصلح
لمثل هذه الأعمال .

وعندما صار خارج الحجرة ، راح يحملق في وجه
زميله (جلال) كأنه لا يصدق ما يراه ! هو
الأخر غابت معالم وجهه ، وحلت محلها قسما
الوجه القبيح . لبث يحملق فيه برهة حتى سأل
هذا باستغراب :

- مالك تحملق في هكذا ؟ !

غمغم بارتباك :

- لا شيء .. لا شيء .. المدير عاوزك ..

ونفض هذا قائلا ، وقد وشت قساماته بالسعادة:

- ولماذا لا تقل لي ذلك !

وهرول صوب حجرة المدير ، وعينا حاول أن
يشغل نفسه ببعض الأوراق ، لكن الوجه القبيح
عاد يهوم في مخيلته ، دون أن يتمكن من ذكر
شيء عن صاحبه . وقاربت الساعة الثانية ،
فدفع درج مكتبه في ضيق ومضى خارجا . راح
يهبط الدرج في بطنه ، وما برحت قسما الوجه
تهاجمه في تحد واستفزاز . أنها حقا لن تبرح
مخيلته حتى يتذكر صاحبها ، حتى خلاه الحاد
مع المدير ، وما يمكن أن يترتب عليه من عواقب

ولفرط اشتغاله عبر الطريق على عجل متفاديا
أحدى المركبات ، زفر في ضيق . الزحام
الشديد .. الجو قاطط يلهب الأعصاب . فزع
الأنفاس والرطوبة الحانقة .. ضجيج الباعة ،
دوى أبواق العربات المأجنة يكاد يصم الأذان .
المنالك تتلاحم فترطم دون وعرة كأنه يوم الحشر
المشهدود . بضغ أناس يعدون وراء أتوبيس
محاولين التعلق به دون جدوى . عسكري المرور
يزعق بصفاوته لا يقف السيل المتدفق من
المركبات . قطيع بشرى يسير الطريق في اضطراب
كان سوطا يلهبهم .. وفجأة رآه .. في زحمة
العابرين . قساماته تميزه وسط آلاف توترت
أعصابه أخفت ملامح الوجه ما عداها عن ناطريه ..
انطلق يبدو وراه غير عابى . عبارات التذمر بمن
يصطدم بهم من المارة .. قرر مواجهته للتعرف على
كنه العلاقة بينهما مهما كانت النتيجة .. فرصته

الذهبية لن تموض بسهولة .. شق طريقه
بصعوبة وسط الجمع الخفير .. بلغ الطوار
المقابل . تشعث جمع الناس دار ببصره في شتى
الاتجاهات . لمح جانب وجهه على يمه . انطلق
صوبه مباشرة . قرر سؤاله بلا تردد .. حمد
الله .. أخيرا سوف يتخلص من مطاردته المزعجة .
ما ان عدى على يمه خطوات منه حتى أصابته
الحيرة . كيف يبادره بالكلام ؟! فغزت الى ذهنه على
الفور فكرة الاحتكاك وميادته بالاعتذار . ماذا ؟!
تمدد لكزه بذراعه فالتفت اليه . ذهل .. لم
يكن هو .. حقا يخلق من الشبه أربعين ..
لولا تلك الندبة الفائرة لتطابق الوجهان . غمغم
ببضع كلمات اعتذار ودلف جانباً وقد احتواه
مزيج من مشاعر الفيط والاحباط .

القاهرة : محمد سليمان

بكايات

يوسف نوفل

- ١ -

في الخامس من يونيو الأسود
انهال جدار الشمس ، تساقط ركن من
قلبي

هبطت نجومات الليل ثجر الليل
حسرى يتدفق منها الدمع
تختلط الدمعة بالقطرة
قطرات الدمع

ماندرى حين يشق الليل سيولاً في بطن
الوادي

هل هذا السيل

من دمي ؟ .. أم من دم نجومات الليل ؟
تختلط الدمعة بالقطرة ..

فكما كان الميدان

مجتمع الدمع

كان القلب الداي بالأحزان

ميدان الدمع !

فلقد كان وريد الحب

يمشى جذلاً فوق شواطئ البحر

البحر الأحمر والأبيض

ويجوب ربوع النيل

النيل الأبيض والأزرق

مشلول النبض عليل الحس

وهوى مخنوق الصوت

وتدلت أستار الكعبة

وتعالت للناس الصلوات :

الله .. الله .. الله .

أكبر .. أكبر .. أكبر

أدى الناس صلاة الفجر

هبطوا درج المسجد

وخطوا وسط الدمع !

- ٢ -

في صبرا في وقت الفجر

فُبح أذان الفجر

إذ كان يشق جدار الصمت

كان الشيخ يدوى بالصوت الرائع :

أشهد .. أشهد

ياقيوم .. ياقيوم

رفع مقتك .. ارفع مقتك

ومضى لإيقاع التنهيد

جدلت كلمات أذان الشيخ

ثعبانا يتلوى عطشا

فإذا الدبابة وللدفع

يجتازان الليل

ويدوسان الأشلاء

ويخوضان بحيرة دم

الدم .. الدم !

تنفس بيروت الجبلى

وجبين مسوخ يسقط. فى كف (البلدوزر)

يتكوى مضغة لحم

باردة صفراء اللون

وصدى عجلات الآليات

ينداح بصمت الليل

تشوقت أصدااء العجلات

فإذا الأرض تشن تشن

ويد عصفاء حمراء

ترتفع رويدا فى حذر

سيابثها قبل الوسطى

تشكل فى رمز للنصر

ثم تراها فى إعياء

تسقط. فى عجل للأرض

وإذا (سيمفونية) حزن ثكلى تعزف لحن

الموت

الموت .. الموت .. الموت !

وبقايا من دم إنسان

تسقط. فى كأس النشوة

فى كف الغازى المسعور

يتعالى من فوق المنبر :

صبرا صبيرا ... الصبر .. الصبر

« شاتيلا » .. الصبر .. الصبر

« يا صبرا » .. الصبر الصبر !

بالأمس تكلم منبرنا

من فوق الأزهر : يانابليون

وتوقفت الدورة

لبس الليل رداء الصمت

خرج عروس فى ليلته الأولى

بلباس الفرح

خلع الزى المعروفا

لطنج وجهه

بالطين وبالدّم والأنواء

حمل جنينا ملقى

أهداه لزوجته فى العرش

وتوقفت الدورة

هبط. السائق

وأوى فى ظل معسكر قائده

جفف عرقه

وتبادل بعض التعليقات

لاحت نظره

من هذا الجمع الصاخب فى الظل

نظروا . .

وجلوا حامل هذه الآلة

يغلو ويسروح

في دورته

وبه من أعلى تتدلى

رقبة إنسان مذبح

- ٣ -

مهزلة كبرى في التاريخ

أن يجتاح الذئب البشرى

حملان الفلاح المسكين

دون أنين .. دون أنين

والنظارة حول المسرح

كالمخبول

وسط الزفة

تنظر تنظر دون حراك

والعينان جموداً قاتل

والشفتان جدار أبكم

والأذنان رصاص بارد

ياخيبة عهد الانسانية

ياخيبة أفراس الإنسان !

القاهرة : د. يوسف نوفل



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

من كتب التراث

• بنائع الزهور في وقائع الزهور ج ١

• الفصولات المكية ج ٨

• الشجرة ذات الأكمال

• الحجة في علل الفرائض السبع ج ١

• الإقطاب ج ٣

تحقيق : محمد مصطفى

تحقيق : د. حنان يحيى

تحقيق : غفران عبد الملك

تحقيق : علي البدي ناصر

د. محمد عبد الحميد

مبطل

تطلب فور صدورها من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

تداعيات سيف

عبد القناح شهاب الدين

أموت بالفراش
ودونى الرفاق يشربون قهوتى
ودونى الأطفال يحفظون قصتى
وحولى الأصدقاء

يزحفون
يزحفون
وكل ما فتحت ينيهون

• • •

وها أنا أموت
تلفنى ملائكة السكون
وليس من مكان
بجسمى المهان
بغير ما طعان
فويلتى
وويلتى
وويلتى !

أموت بالفراش
ونخيلى المعاش
تمسوح فى انتظار عودتى

• • •

وها أنا أموت
على امتداد العين فى الكوى
- السيف يستغيث لمعة
- الرمح بالجدار يستجير
- المجد يستحيل دمة فدعة
وتصبغ الأشياء دمعى

• • •

أندرو مارفل إلى حبيبته الخجول

على مشايف القرن السابع عشر تتخايل في الأفق الأدبي
ملوسة أدبية تعرف باسم « الشعراء الميتافيزيقيين » الانجليز .
هي كوكبة من شعراء أبرز نجومها جون دن ، وإبراهيم
كاولي ، ورتشارد كراشو ، وجورج هربرت ، وهنري فون،
وأندرو مارفل ، صاحب قصيدة « إلى حبيبته الخجول » ،
موضوع هذه المقالة .

كان الشعراء الميتافيزيقيون رجال علم وطقنة ،
سلطوا أشعة عقولهم على مسائل الفلسفة والروح ، وعملوا
إلى التحليل العقلي . ومنذ البداية اتسم عملهم بخصائص
فكرية وفنية ميزته عن سابقيه وعن لاحقيه : من هذه
الخصائص جمعهم بين لغة الحياة اليومية والمصطلح الدارج
من ناحية ، ولغة المفارقة والتعبير للغرب والتجريد المستقى
من علوم العصر وفلسفاته من ناحية أخرى .

جيريسون يبعثهم من بعد رقاء ؛ وتلاه الشاعر
الكبير ت . س . اليوت فاحيا خصائصهم
في شعره كما روج لها في مقدمه . وظهر جيل
كامل من الشعراء والنقاد ؛ من أمثال وليم
اميسون ، وف . ر . ليفيز يرى في هؤلاء الشعراء
وخاصة امامهم دن - ثيراسا يستضاء به وقربا
من روح عصرنا المزق الشائك ، عصر التقدم
الذهبي والاستكشاف الروحي وتدخل المواقف
وفويانها في شفق انفعال لا ينحاز فيه المحيط
الأيضي عن المحيط الأسود .

وكثيرا ما كانت قصائدهم تتخذ شكل النقاش أو
الحجة المنطقية أو المناظرة بين رأيين متعارضين .
ذلك انهم كانوا رجالا يجمعون بين حدة الوجدان
وتفتن الذهن . وقد دارت عجلة الخط بهؤلاء
الشعراء كما دارت بغيرهم فعلا نجمهم في قرن
وكسفت في قرن آخر . هي سنة الحياة الأدبية
ولن تجد لسنة الحياة تبديلا . في القرنين الثامن
عشر والتاسع عشر انصرف عنهم الذوق ؛ ذوق
الأوغسطية الكلاسيكية والرومانسية الناعمة
والفيكتورية المحافظة . حتى اذا أقبل قرننا
العشرون رأينا المدارس الانجليزى هربرت

ومن الخصائص الأخرى لشعر مارفل وزملائه
درامية احساسه بالمواقف وقيام بناء الجملة عنده
على الحذف والتكثيف والاضمار ، وشدة التوتر بين
انتظام الشكل العروضى من ناحية ولا نظامية
إيقاع الكلام والفكر من ناحية أخرى والنقلات
السريعة للنقطة أو للهيئة ، صمودا وهبوطا ،
ويعينا وشمالا ، والاغراب فى الصورة الشعرية
والمزج بين العاطفة والفكر .

عل اننا اذ نقول هذا لا يفوتنا ان ننبه الى
أمرين : الأول هو ان هؤلاء الشعراء ليسوا موجه
منفصلة تماما عما سبقها او احاط بها على ظهر
القادة الأوربية . فنحن نجد فى دراما العصر
الانجليزي واليهودى ؛ وفى أثر القرن السابع
عشر شيئا من الامح التي اجملناها . والأمم
الثاني هو ان جمعنا بين هؤلاء الشعراء فى سمط
واحد لا ينفى ان لكل منهم شخصيته المستقلة
وطابعه المميز . فمارفل غير دن ؛ وهربوت غير
كراشو ؛ وهكذا . وربما يجب ان نضيف ان
هؤلاء الشعراء وثيقو الصلة بحركة « الباروك »
فى الشعر والتصوير والعماد الأوربي خلال
القرن الرابع عشر ، وهي الحركة التي يمثلها
الشاعر مارينو فى إيطاليا والشاعر جونجورا فى
اسبانيا والشاعر تيوليل دى فيو فى فرن .
كان هؤلاء الرجال جميعا اصحاب صنعة وحلق
شعراء بديع وتفنن لا يجمعون عن ان يصدموا
القارى او السامع بقراءة افكارهم وبعد تناول
مصادرهم وذلك مثلما فعل الشعراء الوداريون
لفرنسيون فى منتصف القرن الماضي . ومن
بعدهم ينطلق تيار الشعر الحديث - بكل غموضه
وصعوبته - كالموجة الهادرة او الاعصار
الجامح .

مارفل اذن شاعر ميتافيزيقي ، وسلف من
اسلاف شعرنا الحديث ، على بعد الشقة واختلاف
الزمان . ولد فى ٣١ مارس ١٦٢١ ، وتوفى فى
١٨ أغسطس ١٦٧٨ عن سبع وخمسين سنة .
لكنه فى هذا العصر القصير نسبيا عاصر أحداثا
مهمة ، وضرب فيها بسهم ، لعل أبرزها هى الحرب

دكتور ماهر شفيق فريد

كان الدكتور صويل جونسون عميد نقاد
القرن الثامن عشر - هو الذى أطلق على الشعراء
الميتافيزيقيين هذه التسمية وأفراد بالذكر -
من بين خصائصهم - انهم يوتقون - قسرا اذا
دعا الحال - أشد الانكار تناغرا .

ونحن نجد فى شعر مارفل - كما فى شعر
أقرانه - خفة عقلية تنتقل بين أعوص الأفكار
بحق ورشاقة وتمقدا أسلوبيا يعتمد على التورية
الساخرة وشحن الالفاظ بالايحاءات والظلال ،
وفطنة مثقفة متمدينة ترى التشابه فى قلب
التباين ، وتجمع بين الجذ واللسب . ان الشاعر
الميتافيزيقي لا يعتمد على عشوائية التداي الحر
ولا على عمليات اللاشعور غير العقلاني ، وانما
على نقطة ذهن ألف ان يكون على ذكر من
التراسلات بين المواقف ؛ ورؤية التوازيات أو
المشابهات بين ما يلوح فى ظاهرة منبت الصلة ،
لا تربط بينه وشائج قوام القصيدة الميتافيزيكية
اذن ، حجة عقلية يجتمع فى ساحتها الشسور
المباشر والقياس التصورى . وقد كان مما جذب
اليوت وغيره من الشعراء المحدثين الى هؤلاء
الميتافيزيقيين انهم يجمعون بين الصورة الحسية
الدقيقة واللمحة العقلية النافذة وانهم يفكرون
بحواسهم ويحسون بقولهم ؛ لكان أجسادهم
ذاتها تفكر .

كان مارفل شاعرا قليل الانتاج نسبيا ، تتوزع شعره ثلاث لغات هي الانجليزية ، واللاتينية ، واليونانية . بدأ ينشر شعره منذ عام ١٦٣٧ حين اسهم بقصائد يونانية ولاتينية في ديوان صادر عن جامعة كمبريدج يعني الملك شارل الاول بمولد ابنة له . وبعد أن صاح في هولندا وفرنسا وإيطاليا وأسبانيا ، وتعلم أكثر من لغة اجنبية كما تعلم المبارزة ، كتب عددا من القصائد خللت اسمه « الى حبيبته الحجل » ، و « أنشودة هوراسية حول عودة كرومويل من ايرلندا » ، و « الحديقة » ، و « عن بيت أبلتون » . وفي ١٦٦٣ مضى في سفارة الى روسيا والسويد والدنمرك في مهمة اللورد كارلايل ، ومنها عاد الى انجلترا حيث واصل كتابة رسائله السياسية وعددا من القصائد ، منها قصيدة في اطراء ملحة « الفردوس المفقود » لصديقه ملتون . وبعد وفاته جمعت قصائده في يون يحمل اسم « قصائد متنوعة » . وما لبثت أن زيدت ، وتوالى صدور الطبعات الحديثة من آثاره الشعرية الكاملة .

تحل قصيدة « الى حبيبته الحجل » من أعمال مارفل مكانا عليا ، وذلك لأنها تجعل في تضاعيفها خصائص المدرسة الشعرية التي ينتمي اليها ، فضلا عن قيمتها الباطنة كوثيقة فنية وشعرية عميقة الدلالة على اتجاهات فكره ، وتمتعات وجدانه ومضاه حسه . والقصيدة مكونة من ستة وأربعين بيتا ، تختلف الآراء في تاريخ نظمها . فمن قائل - كالاستاذ ١٠١٠ - دتكان جونز - انه كتبها في ١٦٤٦ الى قائل - كالاستاذ روبر شاروك - انه كتبها حوالي عام ١٦٥٣ . وهذه ترجمة للقصيدة :

الأهلية التي شب أوردها في ١٦٤٢ وشطرت بريطانيا قسمين : أحدها يقف وراء الملك شارل الاول ، والثاني يقف وراء أوليفر كرومويل ، وهي الحرب التي أدت الى اعدام الملك ، واقامة كرومويل - ثم ابنه من بعده - جمهورية قصيرة الأمد ، ثم عودة الملكية الى انجلترا ، ممثلة في شخص الملك شارل الثاني ، عام ١٦٦٠ . كان مولد مارفل في وايتستد بمقاطعة يوركشير ، لآب كان قسا كالفينيا . وكان تعليمه في مدرسة حل ثم في جامعة لمبريدج ، حيث سافر - بعد تخرجه - وقضى زمنا في القارة الأوروبية . وكان عضوا في البرلمان عن مدينة حل ، حيث انضم بالصلابة الخلقية والعمل المتأثر ، وكانت ميوله أقرب الى النظام الجمهوري ، وإن - ككل الانجليز - ذا احترام عميق للملك . ورغم ميوله الجمهورية كان آثرا لدى الملك شارل الثاني الذي كان يستمتع بصحبته ، وقد عرض عليه أن يمنحه وظيفة في بلاطه ، وحية قدرها ألف جنيه ، ولكن مارفل اعتذر - شاكرا - عن قبول كلا الأمرين . وقد عرف مارفل - الى جانب موهبة الشعرية الكبيرة - بأنه كاتب سياسي قوى ، لا يرحب شيئا . وعمل لبعض الوقت ابتداء من عام ١٦٥٧ ، مساعدا للشاعر الكبير ملتون في قسم المكاتبات اللاتينية في حكومة كرومويل . كان أسلوبه في الجدل حيا نابضا ، وإن أشقى أحيانا على الحشونة وحجر القول . وكان من أنصار التسامح الديني ، وإن عرف - في حياته الشخصية - بسرعة الباردة وحدة الغضب ويصفه معاصروه بأنه كان متوسط الطول ، وثيق البنيان ، مستدير الوجه ، متورد الحدين ، لوزي العينين ، بني الشعر . وقد ظل أعزب طوال حياته .

إلى حبيبته الخجول

وتستحيل شهوتي كلها رمادا •
إن القبر مكان خاص أخاذ
لكني لا أخال أحدا يعاقب فيه أحدا •
أذن .. ولون الشباب مزال مستقرا
على بشرتك كطل الصباح
وما زالت وروحك ما زالت توافة ناضجة
من كل مسامها بالنظر العاجلة
دعينا نستمتع ما دعنا قادرين
ودعينا الآن - مثل كواسر الطير العاشقة
نلتهم زماننا في التو ،
بدلا من أن نلوى في قبضته البطيئة •
دعينا نطو كل قوتنا
وكل رقتنا في كرة واحدة ،
ونمزق مسراتنا بالصراع العنيف ،
خلال بوابات العيش الحديدية •
وهكذا فلئن كنا لا نستطيع إيقاظ شمسنا ثابتة
أنا لجاعلوها تجرى جريانا •

موضوع هذه القصيدة قديم قدم الشعر ، بل
قدم الانسان : انه الدعوة الى انتهاب اللحظة
الحاضرة ، والاستمتاع بلذات العيش ، والأخذ
من مياهم الدنيا بنصيب ، قبل أن يطوت الألوان ،
وتستطيل الظلال ، وتذوى زهرة الشباب •
وهذا الحيط الذي يعرف في اللاتينية باسم
« كاربيه ديم » Carpe diem أو « اغتنم فرصة
اليوم » موجود في الشعر الفرعوني ، وآداب
الشرق القديم ، والآداب العربي والفارسي ،
والآداب اليونانية واللاتينية والأوربية الحديثة •
إننا نجد في ملحمة جلجامش البابلية ، وفي
شعر طرفة بن العبد وعمر الحيام ، وفي قصائد
هوراس ، وكاتولوس ، وبيردى رونسارس ،
وشكسبير ، وروبرت هريك ، وغيرهم • ومن
أمثله قول الشاعر الروماني أوفيد في قصيدة
« فن الهوى » التي نقلها الى العربية الدكتور
ثروت عكاشة :

ويلاه • ما أسرع ما تشيع الفضون في الجسد
الحالود
وما أسرع ما تهجر حمرة الودود بشرة ذباك الوجه
الفلان

لو قد كان لدينا من الدنيا الكفاية ومن الزمان
لا كان في هذا النفود يا سيدتي من جزيرة
ولكننا قد جلسنا تفكر : أي الطرق نسلك
ونمضي نهار حينا الطويل ،
ولكنك على ضفة الكانج الهنسي
تشرين على البواقيت وكنت
على مجرى الهمبر آتسكي ••
كنت تفشقتك عشر سنين قبل الطوفان
وكنت - إن أحببت - تتأبين
إلى أن يتحول اليهود عن دينهم ،
ولنمت نهار حبي
أكبر من الامبراطوريات واشد بظنا !
ولانقضت مائة سنة أتفني فيها
بعينيك وأزني إلى جبينك ،
وماتنا عام كيما أقيم بكل نهد من نهديك
وللائون ألفا لا بقي منك ،
عمر على الأقل لكل عضو من أعضائك
على أن يتكفل آخر الأعمار بالإبادة عن قلبك !
ذلك أنك يا سيدتي تستحقين هذه المقتلة
وما كنت لأحب من هي أقل منك قدرا •
لكني لا أقتا أسمع من خلفي
مركبة الزمان العنجة مسرعة تقرب
وهناك ترقد أماننا
صحاوي الأبدية الشاهصة •
لن يجد أحد جمالك بعد هذا
ولن ترون في حلك الزمري
أصداً أنشودتي : لم تلبأين الدينان
تلك البكارة التي حاطت عليها طويلا :
وليستجبلن شرفك التادر المثال ترابا

قبل ولا من بعد . ومن هنا كانت تسمية الشمس
أخت يشوع أو يوشع ، كما في قول شاعرا
أحمد شوقي :

فلي يا أخت يوشع خبرينا

أحاديث القرون الغابرينا

هذا هو خييل القصيدة السامري في تضاعيفها :
دعوة الى تجاوز الدمار الذي يحدثه الزمن وذلك
عن طريق الانفاس في الحب ، هنا والآن . وبناء
القصيدة - كما لاحظ أكثر من ناقد - أشبه
بقياس منطقي ، يتكون من مقدمة ، ومقدمة
مضادة ، ونتيجة . انه يضرب بجذوره في منطق
أرسطو الصوري الذي كان مهيمنا على فكر العصور
الوسطى ، وبلاغة عصر النهضة . في القصيدة
ثلاثة حدود : لو . . لكن . . إذن . لو كان لدينا
وقت كاف لكان لهذا التندل ما يبرره ، ولكن
القدر قصير ، فلنتهيبه إذن . وهذا البناء
المنطقي - كما يقول الناقد ج . ف . - كنجسهم -
وسيلة لافساح المجال لمكونات أخرى هي - في
هذه الحالة - صور ممعنة في الاغراب ، وعروض
غرامية من نوع ما نجده في شعر وروبرت هريك ،
وبن جونسون الذي يعد أستاذا لما رفل . بداية
القصيدة مقدمة كبرى ، ووسطها مقدمة صغرى ،
وخاتمها نتيجة .

فاذا انتقلنا الى نسج القصيدة ، وجدنا انه
لا يقل عن بنائها ثراء وتعددا . ان عبارة «الأبدية
الشاسعة» Vast eternity تستمد قوتها من
كونها كانت عبارة شائعة في شعر ماسمري
مارفل ، اذ نجدها مثلا عند الشاعر روبرت
هريك ، والشاعر بنلوز ، والشاعر كاولي .
وعبارة « بوابات الحياة الحديديّة » ترسلنا الى
أودية هومبروس وانباء فرجيل حيث نجد
« بوابات كالقرن المجوف » و « بوابات عاجية » :
خلال الأولى تمر الرؤى الصادقة مما قد يراه المرء
في المنام ، وخلال الثانية تمر الرؤى الكاذبة
المضللة . وعبارة « انا لجاعلو الشمس تجري
جريا » ربما كانت تنظر الى سفر الجامعة من
أسفار العهد القديم ، وهو سفر يتخايل فيه
خيال اغتنام فرصة اليوم ، ويخيم عليه شبح

وتلك الشميرات البيضاء التي تقسمين انها نبتت
في راسك منذ الصبا ،

عما قريب ستغشى راسك كله .

الألأع وهي تنضو سلتها تنضو معه شيخوختها
والأبل يلقى عنه قرنيه فينبت مكانها قرنان
بدلان .

اذا مفاثن البشر فتدبل بلا أمل في استردادها .
لتقططن الزهرة إذن ، فما لها ان لم تقطنها الى
الذبول .

قصيدة مارفل ، إذن ، خطاب يتوجه به عاشق
الى محبوبه ذات دل وخضر ، يدعوها الى الاستجابة
لحبه قبل أن يسلو الزمن على أزامير الشباب .
ويرى بعض النقاد أن مصدر مارفل هنا قصيدة
للشاعر الاغريقي اسكليبياديز يقول فيها :
« تحفظيه ببيكورتك ، ولكن لاية غاية ؟ انك
عندما تهبطين الى عالم الأموات (هاديز) لن
تجدى حبيبك يا فتاة . بين الأحياء تعيش مباحج
فينوس ربة الحب ، ولكن لن نعلم أن نرقد في
السمام السفلى - يا آنستى - مجرد عظام
وتراب . » وعاشق مارفل هنا - ذكورة ، يرفض
اعتقاد المحبوبة أنها يعيشان في عالم مازال
يتربح لهما فسحة من الوقت . انه في حرب
مع الزمن ، ومع النظرة الأنلاطونية الى الحب .
وهو يدعو محبوبته الى ان تنظر معه الى الزمان
على أنه عدو لا يرحم . وفي القصيدة بعض
اشارات تحتاج الى توضيح : فالهيمر نهر تقوم
عليه مدينة هل ، مستط رأس الشاعر ، وفيه
مات أبو مارفل غريقا عام ١٦٤١ . وتحول اليهود
عن دينهم بعد من أشرار الساعة أو علامات يوم
القيامة في ماثورات المسيحية . وختام القصيدة
وهكذا فلئن كنا لا نستطيع ايقال شمسنا ثابتة
اذا لجاعلوها تجري جريانا

ينظر الى سفر يشوع من أسفار التوراة ،
حيث نقرأ في الاصحاح العاشر منه أن النبي
يشوع - من أنبياء العهد القديم - سأل الله أن
تدوم الشمس ولا تغرب ، وأن يقف القمر في
مكانه ، حتى يتم له النصر على أعدائه ، فوقفت
الشمس في كبد السماء ، ولم تجل للغروب
نحو يوم كامل . ولم يكن مثل ذلك اليوم من

والقصيدة في الأصل تتكون من أبيات زوجية مقفأة (أو ما يدعى بـ « اللويت ») وكل بيت مكون من أربعة مقاطع . ويض هذه الأبيات قائم برأسه ينتهي عند نهاية البيت ، بينما بعضه الآخر يجري معناه الى البيت التالي ، فلا يكتمل الا باكتماله ، وهو ما يعرف في البلاغة المربية بالتضمين : enjambement . على أنه سواء عمد مارفل الى هذا النهج أو ذلك ، فإن

وحدة البيت في عمله تظل جزءا من وحدة أكبر هي وحدة القصيدة : وحدة الرؤية والفكر والشعور . ولو نظرنا الى البيتين الأخيرين :

**وهكذا فلئن كنا لا نستطيع إيقاف شمسنا ثابتة
أنا لجعلوها تجري جريانا**

لوجدنا توازنا أشبه بمقعدى أرجوحة : يمثل لوقوف الشمس ساكنة . وتسهم حروف اللين والحروف الصائتة - وهي خصائص موضوعية لا تنفوق الا في مطلقها - كما يسهم التبعيع ، أو يده أكثر من كلمة بنفس الحرف في البيت الواحد ، في توليد الحالة النفسية التي يريد الشاعر ابتعاثها ، كأن يستخدم حرف السين المهوس في قوله Stand still (تقف ساكنة) أو حرف الغاء المجهور في قوله Roughstrife (الصراع العنيف) .

وتنم القصيدة - كما أسلفنا - على أثر بن جونسون الشاعر الإليزابيثي الكلاسيكي ، وثيق الصلة بموروث الاغريق والرومان : فنحن نرى صدى منه في أبيات مارفل المنتظمة الرشيقة . وإشارات الكلاسيكية ، واستخدامها عنصر المفارقة . ويمكن ان يقال عموما ان مارفل - بحكم انفجاره في أحداث عصره - كان أوسع رقعة ، وأكثر احتمالات ، من بعض أقرانه الميتافيزيقيين من وثقوا شعورهم على الحب أو الدين . وهو - مثل شكسبير وكيتس - يقط الحواس ، قوى الشعور بالمالم الفيزيقي ومعطياته من لون وملبس ورائحة - ان انطباعاته حسية ، فهو شاعر عصبي متوفز : وهذه الخاصية لا تمثل في حدة مدركاته فحسب ، وإنما أيضا في التوتر - بل الغلاب - الكامن تحت سطح أبياته : توتر بين اللذة والتكشف ، بين الغناء والخلود ، بين الفكر والوجدان .

هادم اللذات و«فرق الجماعات» قارن قول مارفل هنا بقول سليمان بن داود صاحب السفر : « الشمس تشرق أيضا والشمس تقرب وتسرع الى موضعها حيث تشرق » . وجدري بالذكر أن هذه الآية قد أوحى الى أديب آخر من أدباء عصرنا ، هو الروائي الأمريكي ارنست همنجواي، بعنوان روايته « الشمس تشرق أيضا » .

ويرى الناقد الانجليزي جيم هنتر في كتابه المسمى « الشعراء المتنافزيون » أن أبيات مارفل « وهناك ترقد أمامنا صحارى الأبدية الشاسعة ، الخ .. » قاتبة ولكنها في سياقها تحمّل معنى التسليم والقبول بدورة الكون والفساد . وهذا هو الشأن مع كثير من قصائده العصور الوسطى وتصويرها التي كان يراد بها ان تذكر الانسان بنهايته ، وكانت تحمل اسما لاتينيا شائما هو : memento mori أو « تذكر موتك » . ان حديث مارفل عن الديدان التي سوف تميث لفسادا في بطن محبوبته ، حيث تنثر في جوف الأرض ، يذكرنا بتأملات حملت أمير الدانمرك ، وهو يتأمل جسيمة مضحك القصر يوريك ، وجسيمة أخرى ربما كانت لأحد رجال البلاط ، فيقول : « الآن انظر اليه . لقد أصبح هذا الرأس ملكا لكيرة الديدان ، وقد ذهب فكه ، وأخلت تنقذه مسحة الحفار » .

وقول مارفل : « ان القبر لكان خلص أخذا . ولكني لا أخال أحدا يمانق فيه أحما » صورة حزينة ، ولكن لا أثر فيها للكلبية أو الاستخفاف ما أبعد الفرق بين رباطة جأش الشاعر هنا - وهي خاصة مميزة لعصره - وعاطفية شعراء القرن التاسع عشر الرومانسيين من أمثال شلي القائل في « أنشودة الى رياح الغرب » ، وهي - عرضا - من خيرة قصائده :

أني أسقط على أشواك الحياة ، وأدنى .

ان في بيت شلي - مسواه أحييناه أو فخرنا منه - نبرة هستيريا ، ورتاء للذات ، وانهايار أما مارفل فكله رجولة وثبات : لقد كان الوجدان عند الشاعر الميتافيزيقي ، على حدته ، يخضع دائما لنظام العقل الصارم ، ويرقق من حواشيه حس بالفكاهة .

ويرى الناقد جون هنتر ان ختام القصيدة يتم على عنف انفعالي مكثوم ، ويتخايل فيه شبح الاستماتة والقنوط ، وهو ما يتجلى في استخدام الشاعر كلمات من نوع « نلتهم » ، « نمزق » ، « الصراع المتيف » ، ويبلغ ذروته في أبيات :

دعينا نطو كل قوتنا وكل

وقتنا في كرة واحدة

ونمزق مسراتنا بالصراع العنيف

خلال بوابات الحياة الحديدية

اي صورة وحشية ! انها تذكرنا بقول أنطوني اليانيس ، في مسرحية شكسبير « أنطوني وكليوباترا » : « فلنقتل ليلة أخرى زاهية ! » قبل ان يطلع عليه الصباح حاملا الهزيمة والحسرة . وهي تذكرنا برعب الدكتور فاوست في مسرحية مارلو - اذ يلوذ بذرعي هيلين الجيلة خوفا من موته الوشيك . يديهي ان قصيدة مارفل لا ترمي الى ابتعاد هذه الأصداء الجيلة كلها ، فهي - في المحل الاول - تنوع يارح على خيط تقليدي تقفوه طاقة الحياة والرغبة الجنسية (الليبيدو) ، ولكنها تجعلنا أيضا نسمع مركبة الزمان المجنحة وهي تسرع الى قربنا . وهذا

شأن كل شعر عظيم : انه قد ينطلق من مواضع متعارف عليها ، في افسار الصر والكان ، ولكنه لا يلبث ان يجاوز هذه المواضع ليفقد خلقا فريدا لا يشتبه بغيره ، وان ربطته به وشائج الرسم الثقافي ومهاد البيئة الفكرية .

ولا يبقى الا ان نصيف - في الختام - ان مارفل ما كان ليحقق هذا لولا تجاوزه حدود موروثه المحل ، وانفاسه في الثقافة الأوروبية التي عرفها في أسفاره ، ونفذ الى جنورها من خلال ابادته اللاتينية واليونانية . لقد كان - كما يقول البيوت - « نتاجا للثقافة الأوروبية ، أي اللاتينية » . ان اتساع رقعته الوجدانية ، وتمدد احواله النفسية ، ثمرة مزاج فني رفيف ، ولكنها أيضا ثمرة تقليد شعري موصول ، يمتد من هوراس الى كاتولوس الى بن جونسون ، ويؤتي ثماره في شعر هذا الدبلوماسي المصقول الذي عاش في ظل قصور الملوك الباذخة ، كما عاش في ظل جمهورية كرومويل الصارمة المتقشفة ، وكان - على الحالين - وفيما لرؤياه الشعرية الخاصة ، والالتزامه الفني والأخلاقي ، ومن ثم ظل شعره محتفظا بنزاهته ، وبهذا التوازن الرفيف بين الداخل والخارج .

القاهرة : دكتور ماهر شفيق فريد

في أعدادنا القادمة

تقرأ شعرا لهؤلاء :

د. احمد كمال زكي

جميل محمود عبد الرحمن

حسين علي محمد

عبد النعم رمضان

السيد محمد الفخيسي

كامل سفيان

محمد هاشم زقالي

عبد الرحمن عبد الولي

زين السقاوي

اسماعيل الورث

وصلي صادق

سالم حقي

يوسف نوفل

عبد السميع عمر زين الدين

مصطفى بيومي

عبد الستار سليم

فاروق شوشة

عبد العزيز القالح

.. وغيرهم

حَدِيدُ البرودة لَيْلاً وَصَبَاحاً

عبدالله السيد شرف

قال وفي يده قوس خشبية

الرياح شمالية

ستهب لصوت السديك ..

وتقتلع الأشجار .. وتنشط.

في البرية

الرياح عتية

تسقط. حُما في لبنان فتتسلف شجر الأرز

وتبعثر أزهار الليمون وأغصان اللوز

الرياح دمار

- هل في الساحة من ذاق العرى

ووخز الموت ولتسع الإعصار ؟ -

★ ★ ★

الرياح شمالية

والدرجة تحت الصفر القبول

- القمر يقول

المطر الموت سيسقط. في - كابول -

يجث بمنجلة ذقن الشيخ ويأكل لحم

الأطفال

والثلج سيفغر - طهران - .. ويصيح -

بغداد - بألوان عصبية

وابن جلا لايعرف أتباع على .. من اتباع

أمية

الرياح الحقد

تقتلع الأرحام تمزق كل الأزهار بأرض

الهند

- وبأرض يمشي فيها المرء على عينيه

وعلى أذنيه -

★ ★ ★

الدرجة تحت الصفر تثر

والبرد العام شديد . وعنيد

يتسلل من تحت الأبواب ..

.. ومن شاشات التلفاز

من بين صغير الملباع يسيل على الجدران

ينخس خاضرة الإنسان ... الإنسان

يضرب طبل الأذنين .. يجول

الرياح شمالية

والبرد أكوول

يشد صباحا ومساء ..

يمتص نخاع الرأس ..

ولب العصب .. ويأكل قلبك

فاخلع نعليك ولا تلزم بيتك

فاللوت سواء

في واجهة الرياح .. وتحت ركام الأنباء !



و:تستد المعنى حتى كاد يفتك بأمعائها ،
و « الأمل » يثوم من جديد لكن ليست هناك
ظاهرة ملموسة بعد . وربما كان المعنى مجرد
وهم . نعم . ربما . وما أكثر الذين يمرضون
بالوهم . لقد تأخرت يوما . لملها تقيب وتثيب .
كم أتمنى ذلك . فقط تسعة أشهر . فلست
أتمجل مجيئها . بل أعرف سلفا ، أعرف تماما
ما سوف يحدث . سيعود من عمله بعد ساعات
يسألني بلهفة ، وطيف أمل في عينيه :

— هل جاءت ؟

ليتها لا تأتي . فلا أخجل وأنا أجيبه والحسرة
تملا قلبي :

— نعم ..

تري .. لماذا أخجل كل هذا الجمل ، وأنا
أجيب على سؤاله ، وكأنني حملت سفاحا ، غارخي
عيني حتى لا يظهر منها ذلك اللهب الذي يحرق
وجهي . ليتني حملت ، حتى سفاحا ؛ لتهدا
بذلك تلك الرغبة العارمة التي تحرقني شوقا
بان أضم هذا « المجهول » الذي أعيدته .. الى
صدرى . أى .. ربما كان هذا المعنى ..
وهما ! ..

دنت منها نظرة ملتاعة الى سرير طفل . كان
ضمن أثاث البيت .. ابتسمت ابتسامة مرة .
انتقت يومها فراشين لسرير طفلها . الأزرق
للولد . والوردي للبنين . صممت على الفراشين،
رغم دعايته المحتجة « لا » . أقسمت أن يكون
الأول أسيدا ! . صرخت صرخة مشروخة .
استفثت من الطعنات التي تنهال عليها :

— آى .. ربما كان هذا المعنى وهما !

الأول أسد ! يا الهى . الشرط المروع يمر
امام عينيها واضحا . الصبور لا تهتز . هي
أمل . كل شهر . الكلمات حادة كسن السكين
.. « عقبال ما تفرح يمرضكم ! » . النظرات
أقسى لحيانا من سن السكين . نظرات اتهام
فى عيني والدته ، رغم مسحة الرقة فيهما . نجاح
الكلب الصغير الذي دخل به يوما يقول : « قلت
يسليتنا » .

فريدة الشوباشي

جلست القرفصاء تلتفح بغطاء ثقيل من
الصوف ، ونور لطيف ينفذ الى الحجرة ، نور
رمادي يصبغ بلونه الداكن الجدران ؛ والسماء
فى ديسمبر . الغيوم تتكاثر ، وعابدة تراقبها من
خلف زجاج النافذة ، وكأنها تتراكم بلونها
الرمادي الداكن فوق قلبها . قالت هامة :

— يارب !

اختلط الدعاء بتهنيدة حارة تحاول أن تنفس
بها عن الغيوم التي تجثم فوق صدرها ، تحاول
أن تثبت ببارقة أمل أبعد من الأفق ذاته .
لقد تأخرت يوما ، وربما كان هذا المعنى .. مجرد
وهم !

تكاد تهم بالابتسامة لهذا الحاطر المجنون .
ولكن ، سرعان ما تجهض الابتسامة ذكرى
شهور عديدة . تأخرت فيها أكثر من يوم ، ثم
كانت تأتي فى كل شهر .. فى كل شهر .. و..
واختنقت الابتسامة :

ألا تستطيع التقيب تسعة أشهر .. يتحقق
بعدها أمن أمل فى حياتي ؟

جذبت الغطاء الثقيل الذى لا يشعرها - رغم
سمكه - بالدق - البرودة تخترق الضلوع -
تحاول أن تنفذ الى القلب لتتزعج منه الحياة -

هو ليس قويا حتى يمنح الحياة حياة جديدة -
تدخل البهجة على حياته - وسيمود يستأنى من
جديد - وأذوب خجلا وأنا أقول : « نعم » ا

ربما تغير ردى هذه المرة - ربما كان المعنى
مجرد وهم ، ويأتى الامل الحبيب ، ويملا
المنزل ضجيجا : فقد سئمت هذا السكون المطبق
الكثيب - ويملا المنزل دفئا ، فقد أعيتهنى
تلك البرودة الجامدة - ويجعله يبتسم ، فلم
أعد أقوى على احتمال نظرته وأنا أجيبه : « نعم » -
أكررها منذ عشر سنوات - مرت ثقيلة ، وكأنها
قطار طويل يمر فوق جسدى - يكاد لا يترك
منه حتى الحطام ، حطام قلب ينوء بحمله الكبير
من الحنان - يمتنى بكل دقة من دقائقه أن يضم
قطعة منه - تنبض بنفس الدقات ، ويجرى فى
عروقها ما يجري فى عروقه ا

عادت تصرخ بقوة يائسة :

- آى .. ربما كان المعنى .. وهما ا

تكونت على نفسها قبل أن ترفع رأسها فى
اعياء - ألقت نظرة على وجهها الشاحب فى المرأة -
خيل اليها أن المرأة تكس وجهها آخر ليس
وجهها - وجهها ذابل العيتين - بدأت التجاعيد
تشق طريقها اليه فى ثقة ، متحدية أعوامها التسعة
والعشرين : شردت بعيدا الى أبعد من الشهور
التسعة - سمعت النداء الحبيب : « ماما » -

حدة المعنى تزداد ، والنداء يبتعد رويدا ..
رويدا ، كلما ازداد المعنى واختفى مع صرختها :
- آى .. ربما كان المعنى وهما ا

دق قلبها بمنف حتى كاد يتوقف - تجملت
أطرافها ، والبرودة تنتقل بسرعة محبومة بين
ذرات جسدها المنهوك - طفرت دمة من عينيها
مع أول قطرة - بدت .. الوهم .. صعدت
الدماء حارة الى وجنتيها ، وكأنها نار .. أشعلها
الخجل فى جثة باردة -

باريس : فريدة الشوباشي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

كتاب فنية

د. سينا نم .. سينا

ذكريات ورجوع

د. يوسف كامل

د. نحرى الصمصغ الكبرى

د. المنجور والمسرح

د. الفن الإلهام

فنى العشري

زكى طه

د. الدين نور هادى

د. محمود نهى

لوس ملكه

عبد العزيز صر

تطلب فور صدورها من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

الموت والفارس الأعرج

إبراهيم رضوان

- ١ -

يمرُّ في سُرّادق العزّاء .. كأنّه حمامه
يبارك القَتيل والدّماء
ويلعن الجّهامه ..

والكبت .. والحِرمَان .. و الصرامه
يبشّر الذين يخنقون راحة الأشياء بالقيامه

- ٢ -

يمرُّ في سُرّادق الأشياء
في صمته مشانقُ الأشياء
وفي نجومه التي تموت حفنة الضياء
أجمد كفه العجوز نخلة .. تعانق السّماء
يعود كلّما ذهب ..
ملطخا بطينة السّعال والهزال والسّؤال ..
ويبصق الدّماء

- ٣ -

في جيبه الصّخور والبحور
بمُلوّعه مرّاقد لكلّ عابر يمرّ
يبسّج لجمه الرماد دوغما ثمّن

يعانق الزّمار في وائر القبور
ومن ضلّوعه الجوفاء يبنى كلّ عام ..
قناطر العبور

- ٤ -

في كلّ ليلة بلا فصول
ينام تحت نخلة المجهول
يداعب السّماء وارتعاشة القمر
ويغزل الرموش سرجا للخيل

- ٥ -

أبكاه أن الليل مثل عمره بلا طحالب
أشقاءه أن الكل مات دوغما تمرّد
أشقاءه أن الجدر ذاب .. والفروع لم تزل
أضناه أن تعانق السّراب .. والأنا .. منذ الأزل
أضناه أننا بلا مطالب

- ٦ -

يمرُّ في سُرّادق العزّاء .. دون أن نراه
ودون أن يقول إنه ..
منزّل من الآله ،
علّما : إبراهيم رضوان

بنك مصر

نظام التوفير والجوائز

بالدولار الأمريكي والجنيه الاسترليني

يسمح لك

١٤٩ جاشزة مالية كل شهر

بالدولار الأمريكي
أو الجنيه الاسترليني

٥٠٠٠ جنيه

جاشزة أولى
مبايدك

في شهرى
مايو وأكتوبر

١٠٠٠٠ جنيه

ترتفع إلى
مبايدك

بالإضافة إلى معدلات الفائدة التالية:

١٠٪ صافي
سنوياً

للجنيه الاسترليني

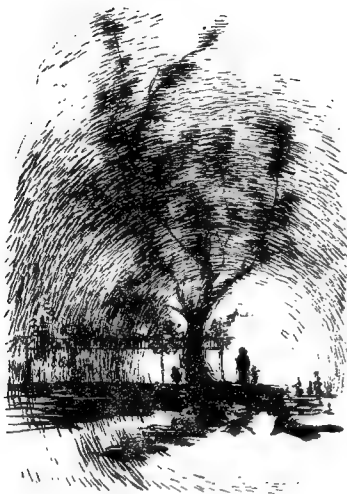
٩٪ صافي
سنوياً

للدولار الأمريكى

• الجواشز تصرف نقدًا وبالكامل بنفس العملة المشترك بها

• الفواشذ معفاة من كافة الضرائب

مدخراك لدى بنك مصر تحقق لك مزايا أفضل



وداعًا لشجرة الكافور.. وداعًا للياسمين

مشهد الدين حسن

الهاموش ، والنمل ، وحشرات أخرى عن قدميه
المرضىتين بالروما تزم •

يتقافز أخى إبراهيم فى فرح طفول وقد امتلات
يده بزهور الياسمين البيضاء • جوار أبى يتكىء
بركبتيه ويروح يرشق الزهور البيضاء فى
عماسته ، وجيوب جلبابه ، وأبى يضحك فرحاً به •

يرمى أخى إبراهيم الزهور فى حجر أبى عندما
يلمح فراشة ملونة ، قادمة من بعيد ، إلى شجيرات
الياسمين ؛ فيقفز فى خفة ليمسك بها • كلما
حاول إمساكها طارت • يطاردها تطير • يطاردها
تطير • ويظل يتقافز كهصفور فرح حتى يمسك
بها بين أصابعه الصغيرة • بينما أبى يميل

أبى يحب شجرة الكافور • ويحب أخى
إبراهيم ، آخر المنقود • كما تطلق عليه أبى ،
بعد أن كفت عن الانجاب •

فى حقل أحمد الجمال شجرة كافور عالية •
تجاورها تكمية عنب من خشب « البندادل » •
على خشب التكمية تميل شجيرات الياسمين
الرقيقة ماوى الفراشات البيضاء والصفير
الصفيرة • وأخى إبراهيم يحب شجيرات
الياسمين •

على شجرة الكافور استند أبى بظهره ، ويده
عصاه المقوسة من أجل ، يطرد بها أسراب

- أنت لا تسمح الكلام • قلت لك مائة مرة
لا تنم على ظهرك •

فى أصيل اليوم التالى أخذ أبى أخى إبراهيم ،
وذهب الى شجرة الكافور • دعر وانقبض قلبه
عندما اقترب من الشجرة ، ورأى أحمد الجمال ،
واثنين معه ، يتהלون بفنوسهم الحادة على جذع
الشجرة التى مالت فى زاوية باتجاه تكمية
العنب ، وشجيرات الياسمين ، وسرعان ما وقمت
على التكمية فحطمتها ، ومعها شجيرات الياسمين •
قال أخى إبراهيم فى دهشة :

- يا خسارة • وسسكت ، بينما قال أبى
لأحمد الجمال فى فزع ينفل بالآلم :
- لماذا قطعت الشجرة يا جمال !؟

قال أحمد الجمال وهو ينفض التراب عن جلبابه
الصوف :

- بمت أرضى يا عم الحاج • لم أكن أحسن
بالتنم الذى دفعته لى الشركة التى ستبنى عليها
مزرعة فراح •
ثم قال لأبى مداعبا :

- أبسط يا حاج ستشبع من أكل الفراخ
والجناحة يرتاحون من طابور الجمعية •
قال هذا لأبى ، ومشى هو ومن معه • زم أبى
شفتيه ، وقعد على الأرض مسندا ظهره كالعادة
الى جذع شجرة الكافور ، كان يبدو من بعيد
كمقعد خشبى • راح أبى يتأمل الشجرة فى حزن
بالغ ، وهى معلقة أمامه ، كرجل ميت •

لما تأخر أبى عن ميعاد عودته الى البيت ، هو
وأخى إبراهيم ، جزعت أمى ، وأرسلتنى اليهما :
- ربما أصابها مكروه •

هكذا قالت أمى ، وهى تدفعنى من كتفى فى
قلق • فى خمس دقائق ، كنت هناك وسرعان
ما أصسبأتى الهمع • كان أبى ممددا على جذع
شجرة الكافور المقطوعة ! وقد انقطعت أنفاسه
نهائيا بينما كان أخى إبراهيم راقدًا فى حضنه ،
ينطفئ فى نوم عميق •

القاهرة : سعد الدين حسن

يجذعه الى الأمام ، يتقلب الزهور الصغيرة : زهرة
بيضاء • زهرة حمراء • زهرة زرقاء • • حتى
تتكون فى يده باقة صغيرة من الزهور • يحجم
البرتقالة ! يعقدما من أسفل ! يعود برسميم
طويل كذيل حصان ، ثم يطيها لأخى إبراهيم
الذى ينتشى فرحا بها ! وهو يتمايل فى رقصة
طفولية جميلة • القراشة فى يده ، وباقة الزهور
الصغيرة فى يده ! وهو يصغر ويفنى •

بعد غروب الشمس ، كل يوم ، يعود أبى
ممسكا بيد أخى إبراهيم فتوح منها • راحلة
عطر جميل • أبى امتلات ملابسسه يزور
الياسمين ، وأخى إبراهيم ممسك باقة زهر !
وفراشة • عندما تراهما أمى التى تعودت على
هذا المشهد كل يوم ، تزم شفتيها ، ولا تتكلم •

فى حجرة نومنا سرير بأربعة ، ودولاب قديم ،
وكبة أنام عليها أنا • على سطح الدولاب الذى
اتجه اليه أبى على الفور ، عقب دخوله الحجرة ،
تكدمت زجاجات زيت الكافور الفارغة والملاى •
ظل أبى نائمة جارا فى السككن وصديق أبى
يقول له : « كلما عاودك الرومانزم عليك بزيت
الكافور ، ففيه الشفاء الماثل » حتى تكدمت
الزجاجات على سطح الدولاب •

عند سماع كلمات أبى نائمة كان أبى يفرح
كطفل ، ويجرى إلى سلبان المطار ، يشتري
خمس زجاجات مرة واحدة • هد أبى يده ،
وأخذ زجاجة كافور من فوق سطح الدولاب •
دحن ركبتيه ونام • عندما دخلت أمى الحجرة
لتنام ، وجدتة يهذى ، ويصرخ : « الشجرة • •

الشجرة • • الحقوا الشجرة • • • استيقظ أبى
مذعورا وهو يتصمب عرقا • الحلم نفسه الذى
يراه كل ليلة : طيور غريبة بمناقير طويلة ، تأتي
من الفضاء الواسع ، كسحابة تنفض بمناقيرها
الحادة : على هيئة سيوف ، فتكسر الشجرة التى
تقع على تكمية العنب ! فتحطمها هى وشجيرات
الياسمين ، فيصيحوا أبى من النوم مذعورا ! وهو
يصرخ :

- والشجرة • • الشجرة • • الحقوا الشجرة •

تأتى أمى يكوب ماء يشربه أبى ثم يسسعل
ويستعبد بالله ، فتقول له أمى :

من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ

و.. تدمير طقوس الحياة واللغة

تتم رواية بعهد مستجاب « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » (القاهرة ، ١٩٨٢) دهشة القراء والنقاد ، ولكنها تمثل - مع ذلك - خطوة جديدة في تطور الرواية ، تلقت الانتباه بسماطتها . وهي تروى حكاية نعمان عبد الحافظ ، تلك الشخصية الريفية التي تتبعها الرواية من قبل الولادة الى نهاية العرس . (ولقد نشرت الرواية مسلسلًا في مجلة « الكاتب » من (١٩٧٦ الى ١٩٧٧) . وخاصية الأولى التي تلقت انتباه القاري ، في نص مستجاب هي وجود الهوامش بعد الفصول . ذلك لأن الهوامش توجد عادة في كتاب علمي ، او بحث ، وليس في رواية . ولقد تصفونا - كقراء - على ان الكتابه العلمية تقتزن بالهوامش . ويستخدم مستجاب - كما اشار الدكتور شكرى عياد في مناقشة له - كلمة « تاريخ » في عنوان الرواية ، وهناك الى جانب هذا بعض مظاهر أخرى ، تشير الى خاصية الكتاب العلمى ، وتتصل بالاشارة الى حوادث تاريخية تقع خارج حياة البطل ، يضاف الى ذلك ما يرد من كلام للمؤلف تعليقًا على العبكة القصصية للكتابة .

ويطرح ذلك كله الى السؤال : هل هذا النص نص تاريخى علمى ؟ بعبارة أخرى : هل نحن ازاء رواية ام تاريخ ؟ او نحن ازاء رواية تكتمل ثياب البحث العلمى او الكتاب التاريخى ؟ أم هل نحن ازاء شي آخر ؟

الطريق الى النهاية لأشبه « مذكرات طبيب » لنوال السعداوى ، حيث تواجه نصا روائيا يقدم للقارى خلال مذكرات ، أو لأشبه « الزينى بركات » أو هداية أهل الورى لبعض مما جرى فى المقشرة ، لجمال القبطانى ، فى هذين المثالين نجد حكايات حديثة تتفتح قلاع الحكايات

من الواضح أننا لسنا ازاء نص علمى حقيقى ، ذلك لأن موضوع الكتاب قصصى . وما يفعله مستجاب هو أن يقتبس من نصه الخيال بعض الخصائص القصصية للنص العلمى أو التاريخى . ويستبدل بأصوات الراوى التقليدية صـوت المؤرخ . ولكن لو سلك نص مستجاب هذا

دكتورة فدوى ماطي ودجلاس

نحن ، اذن ، ازاء رواية تتضمن بعض العناصر الموجودة عادة في كتاب علمي . لكنها في الوقت نفسه لا تنقص شكل الكتاب العلمي تماما . ولذلك تتماكس توقعات القارئ عن النوع الأدبي الذي يقرأه ، على نحو يذكر به اسماء الدر اولسون Elder Olson بحيرة الشكل وتردده (Suspense of Form) في كتابه « نظرية الكوميديا » (The Theory of Comedy) . يعني بذلك اننا ازاء نص يتردد بين نوعين مختلفين .

وستوضح من خلال تحليلنا كيف تمثل الهوامش والاشعارات الأخرى في النص العناصر النصية التي يستغلها المؤلف ، ليعطي روايته شكلا جديدا ، من حيث هي رواية تحافظ على جوهرها الروائي ، وتتمتع بأساليب وضع الرواية في الوقت نفسه ، سواء أكانت الرواية طبيعية أم واقعية أم نفسانية أم فلسفية . وسنبين أيضا أن هذه العناصر النصية التي يستغلها مستجاب تنطبق على خصائص القصة نفسها . أن الخصائص الشكلية التي تبدو خلوجية تعكس بنية الحكمة في النص .

نستطيع أن نفهم استغلال الاثر الأدبي للعناصر العلمية اذا فحصناها على ضوء سياق الوسائل القصصية الأخرى التي تميز نص « نيمان عبد الحافظ » . ويمثل النص الأول في تضاؤل الحوار الى أبعد حد ، بحيث يبدو الحوار بين الشخصيات المختلفة وكأنه غير موجود تقريبا في الرواية . قد توجد هذه الخاصية أحيانا في الروايات ، ولكن لها أهمية عيقة في رواية مستجاب ، بوجه خاص . ولدنا وسيلة أخرى تبدو ابتداعية ومغيرة في الوقت نفسه . اذ يحدث أن يتوقع القارئ أن يجد نفسه ازاء حوار ، ولكن يفجؤه النص بوسيلة أدبية ، تماكس أشكال الحوار الصادقة وأشكال الرواية نفسها ، بل أشكال الكتابة العلمية . وتشتمل هذه الوسيلة على قائمة مرقمة للموضوعات . وبدل أن يقرأ القارئ حديثا دار « بين القوم » يفاجأ هذا القارئ بقائمة مرقمة للموضوعات التي دار عنها الحديث :

القديمة . ويختلف « نيمان عبد الحافظ » عن هذين المثالين لأن قناعه العلمي أو التاريخي ليس ثابتا . اذ لدينا - أولا - حوادث كثيرة في الكتاب ، تبدو غريبة في كتاب علمي ، مثل الحديث عن تلك « النافذة التي أنجبت ديكاً » (ص ٢٦) . يضاف الى ذلك كما « نذكر أثناء التحليل بعض الوسائل التي تبدو متعلقة بالكتابة العلمية لأول وهلة ، ولكنها ليست مستعملة على نحو علمي حقيقي .

هذه الملحوظة سليمة الى حد ما ، حتى بالنسبة الى الهوامش نفسها . وبالرغم من أن أسلوب الراوي يكون - غالبا - أسلوب التاريخ أو الترجمة ، في النص ، فإن طبيعة الهوامش نفسها تدل على تحقيق علمي لنص آخر ، في الأغلب ، لأنها تستعمل مثلا لتعيين شخصية ما (انظر مثلا ص ٢٩ ، ٣٩ ، ٧١) ، أو تحديد مسودة من القرآن (ص ٢٠) ، أو تفسير كلمة (انظر مثلا ص ٢٩ ، ٣٩) . ويستغل النص الهوامش أيضا ليعطينا معلومات تقاير تلك التي في الفصل نفسه (انظر مثلا ص ١٢) . لقد حقق مستجاب نصه الخاص كما لو كان يحقق نصا مغايرا . والأمور هو ان المؤلف يماكس ، على هذا النحو ، القناع النصي للتاريخ أو للترجمة . ولذلك يختلف استخدام الهوامش عند مستجاب عن استخدامها عند يوسف القعيد أو جمال الغيطاني على سبيل المثال ، حيث لا تناقض الهوامش القناع النصي بل تتجاوب معه .

(أ) أسباب قتل موسى إقلايدوس وإلقاء جثته
في تربة الدير .

(ب) أسباب تأخر إسلام عمر بن الخطاب « . (ص ٢٦)

ولدينا جداول مرقمة أخرى في النص ، كأن يحكي لنا الراوي التوجيهات الخاصة التي تتعلق بالعلمن الملاحي مقدماً إياها من خلال قائمة (ص ٥٢ - ٥٣) ، أو نقرأ المحتويات العينية للمبر فتجدها مرتبة أيضاً على شكل جدول (ص ٨٤)

ونستطيع أن نضيف إلى هذه الخصائص من التأثير الأدبي خاصية نصية أخرى لها نفس التأثير ، وهي تصنيف شرح لفوى ، ففي بداية الفصل الأول نقرأ : « وليس من المؤكد أن يكون عيسى محمد (بكسر الميم الأولى والهاء) قد خرج من السجن » (ص ٤) . ويقودنا تشكيل كلمة « محمد » إلى نقطتين تتعلق الأولى بإمكانية طريقة التشكيل ، إذ نجد نفسنا إزاء شرح على يقينه الهوامش في مستوى من مستوياته . ومع ذلك فإن هذا التفسير العلمي يمثل إجحافاً يدخل على النص ، إذ كان من الممكن أن تكتب الكسرتان تحت الميم والهاء بدل استعمال الشرح للفقوى . ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من التشكيل لا يختلف عن التشكيل الذي استخدمه العرب في الكتب العلمية القديمة ، كالتواميس أو كتب الطبقات والتراجم والأنساب .

ولكن ما أهمية وجود الهوامش والجداول والشرح للفقوى وتساؤل الحوار ، وما علاقتهما بالرواية ؟ لنبدأ بالهوامش . إن الهوامش تمثل عادة ظاهرة نصية تتعلق بالبحوث العلمية . إذا تفاضينا عن مرواغة القارئ أو ترده بين نوعين أدبيين ، باستغلال تضمين عناصر علمية في الرواية ، فعلينا أن نطرح سؤالاً عن الوظيفة الأدبية لهذه الوسيلة بوصفها عنصراً من عناصر البناء الروائي . ونستطيع - بالمثل - أن نطرح سؤالاً عن وظيفة البحث العلمي ، أو عن أثره على القارئ ، خصوصاً كمن يتميز عن الرواية . من

المهم - بالطبع - أن تخلق الرواية عالماً بدلياً ، ينغمس فيه القارئ لكن لكي ينتج هذا الانغماس فلابد أن يوجد « إرجاء أو تعطيل في علم التصديق » (Suspension of disbelief) . أعني أنه ينبغي على القارئ أن يفكر في القصة وليس في الوسائل التي خلق بها المؤلف القصة . والأمر على العكس من ذلك في الكتاب العلمي ، إذ أن وسائل صياغة النص لا تقل أهمية عن مراحله وحججه لأنها تؤثر . ولكن وجود الهوامش في رواية يعوق القارئ عن الانغماس ويمتنع التدفق الففوي للقصة ، خصوصاً إذا اتجه القارئ إلى نهاية الفصل ليطالع الهوامش . والحق أن وجود الهوامش يساعد بين القارئ والقصة ، وينبهه إلى أنه إزاء نص مكتوب ، أي نص مصنوع . والنتيجة الطبيعية لذلك هي تركيز القارئ على النص أكثر من تركيزه على الحكاية ، فيعي وجود النص نفسه أكثر مما يعي قضية الحكاية .

ونستطيع أن نطرح نفس السؤال عن مسألة الحوار في النص ، وتنتهي إلى نفس الملاحظات . ذلك لأن الحوار يدخلنا - عندما نسمعه - إلى عالم الشخصية الروائي ؛ فإذا تضائل الحوار تضائل وعينا بهذا العالم .

وتمثل الجداول حالة مشابهة . إذ تحل محل الحوار فتبعد القارئ عن الحكاية ، وتنتهك التواعد القصصية المادية فتوقف تدفق القصة ، وتؤكد وعي القارئ بوجود النص لتقلل من الاعتماد بتطور الحكاية . وهذا يحصل مع الشرح للفقوى الذي يستعمل أيضاً لكسر الجملة بالفصل بين الفاعل والفعل .

وتبعد هذه الخصائص النصية كلها القارئ عن القصة لتثير وعيه بالكتابة (écriture) نفسها . نتلمب دور الحاجز بين القارئ وبين الحكاية .

وليس هذا التباعد مهما بالنسبة إلى القارئ ، فحسب بل بالنسبة إلى الرواية بوصفها نوعاً أدبياً . وإذا كانت الرواية - كما قلنا سابقاً - تخلق عالماً ينغمس فيه القارئ ، فإن هذا الانغماس غير متحقق على نحو تقليدي في «نصمان

عبد الحافظ ، * أعنى أن روايته رواية لا تقوم على الخصائص التقليدية للرواية .

هذا التباعد الذى لاحظناه على مستوى العناصر الشكلية تدعمه خصائص بعينها على المستوى الكلامي Verbal للنص ، تتمثل فى تردد دال لكلمات بأعيانها . ويستخدم مستجاب كلمة « قبل » - مثلا - الى حد كبير (انظر للتمثيل ص ٦ ، ٩ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٣٦ ، ٨٣) ، يؤكد حرصه على الفصل بين الراوى والنص ، ليرفع المسؤولية النصية عن الراوى ، ويبعد عن الحدث أو الكلام . وبالتالي يحس القارى الى درجة ما بعدم اليقين ، فيما يتصل بالأقوال والأحداث ، فيتباعد بدوره عن النص . ويضيف الى هذا التباعد استغلال صيغة المبني للمجهول مع « قيل » ، عوضا عن صيغة المعلوم مع « قالوا » .

واستخدام الفعل المبني ك « قيل » يمثل وسيلة قصصية . ولكن محمد مستجاب لا يستعمل هذه الوسيلة القصصية فحسب بل يتلاعب بها ، ليهتك قواعد السرد الروائى . وعندما تطلب السيدة الجليلة من نعمان « ان يروى لها شيئا » يتوقع القارى نصا يفسر له الأشياء التى رواها نعمان . لكنه - عوضا عن ذلك - يقرأ :

« بالطبع لم يقص نعمان شيئا عن مقتل احمد ماهر باشا فى اليهو الفرعونى الفاصل بين مجلس النواب والشيوخ النساء توجهه لاعلان الحرب على ادولف هتلر وآخرين ، كما لم يقص شيئا عن اغلاق دكان سليم الحربان ، او حادث قيام الحاج زاهر بطلاقة شارب احمد عبالقة بحرى البلد بعد ان اسقطه واعتل جسده فى الشارع ، او ما اتبع فى القرية من اتواء الشيخ احمد عبد الجيد التخلص من العمامة والقفطان ليرتنى الجاكّة والطربوش تمهيدا للزواج من مصر ، ولا حتى حادث المرأة التى عاشرت قردا فى المقابر ، لكن نعمان - فيما يعتقد - وبتهويلات من السيدة

نفسها : قص شيئا عن سرقة قلقاس ، واشعال نار فى قصب : ووصف مفصل لعيني ثعلب او ذئب ، تورم فى ساق لم نعمان ، وغرق قارب فى بحر يوسف ، وأطول قرموط مسبحك رة طوال حياته . » (ص ٣٧)

والأمر المهم فى هذه القطعة هو التحطيم المتعمد لقواعد السرد ، اذ تصادف - أولا - الأشياء التى لم يقصها نعمان ، على عكس ما نتوقع ، وبالتالي نتعرف على الأشياء التى قصها . ولكى لا نزعج أن هذه الأشياء التى لم يروها نعمان مهمة ، يقدمها لنا المؤلف بكلمة « بالطبع » ولكن الانتهاك لقواعد السرد يتجاوز ذلك ، اذ نلاحظ ان أغلب القطعة تتناول الموضوعات التى لم يقصها بطنا . يضاف الى ذلك ان الموضوعات نفسها تظهر على نحو غير منتظر دون علاقة واضحة بينها . والفكاهة هى الأثر المصاحب لذلك بالقطع ولكن الفكاهة نفسها - فى هذه القطعة - تخضع انتهاك قواعد السرد وتؤكد ما . ويبعد هذا الانتهاك القارى عن الحكاية ، ويضطره الى ادراك وجود راو يختار المعلومات فى النص . ويذكر انتهاك القواعد - فى الوقت نفسه - القارى بوجود قواعد تقليدية للسرد .

ويحقق نفس الأثر مع الأحداث المهيئة للحبكة نفسها . حين يذكر وجود نعمان فى حمام « السيدة الجليلة » نقرأ : « فرغ نعمان أو صرخ ، ضحكت السيدة الجليلة أو صممت » (ص ٣٦) . والجملة التى تهمنى هى الجملة الأخيرة : « ضحكت السيدة الجليلة أو صممت » . ذلك لأن هذا المثال البسيط باستعماله هاتين الكلمتين مع « أو » يخلق نوعا من اللا معقول النصى . لأنه من المستحيل أن يوجد الضحك أو الصمت فى نفس الوقت ، فهما متضادان فعلا . وتقع جملة « فرغ نعمان أو صرخ » فى لا معقولة مشابهة . ذلك ان الصراخ يتلو عادة الفزع . وربما يتوقع القارى كلا الكلمتين أو كليهما مع « و » بينهما وليس « أو » بينهما . ويختلط عدم اليقين النصى فى كلا المثالين باللا معقولة ، على المستوى الدلالي

من النص ، ويؤدى الى انكسار الحبكة • كما أن وضع الجملتين على شكل متواز يؤكد التباس تتابع الأحداث ، ويضاعف عدد إمكانيات تناقضاتها • وعندما ننظر الى الجملتين مما نلاحظ الملاحظات الفنية التالية ما :

« أ و ب »

و ثم

« ج و د »

ولذلك فنحن ازاء أربعة تناقضات للأحداث يمكن لها أن تحصل على النحو التالى :

١ - أ + ج

٢ - أ + د

٣ - ب + ج

٤ - ب + د

وهناك ظاهرة مشابهة للا معقولة • عندما نقرأ أن السيدة الجلييلة صرخت « صرخة لم يسبق لها أن صرختها منذ مصرع الزوج الثالث أو الأول » (ص ٧٧) ونلاحظ الا معقولة الموجودة فى هذه الجملة من خلال استعمال « أو » مقترنة بوجود « منذ » يضاف الى ذلك ارتفاع درجة عدم التيقن من مصرع الزوج الثالث أو الاول لأن الصرخة المشار اليها مهمة جدا فى النص • ونتيجة هذه الدلالة الا معقولة هي تحطيم تدفق الحكاية ، مرة أخرى ! وما يقترن بذلك من حيرة القارئ فى ادراك تماقبات الحوادث فى القصة •

ومع اننا تكلمنا عن المستوى الدلالى للنص ، وفى الأمثلة الأخيرة عن حوادث معينة فى النص ، الا اننا لم نفحص هذه الحوادث كجزء من القصة ، أى كجزء من تدفق متناسك للحوادث • لكننا أوضحنا - عوضا عن ذلك - مشاركة هذه

الحوادث مع الخصائص الشكلية فى تحطيم القصة • غير أن تدفق الحوادث مميز جدا وهو لا ينفصل عن الخصائص الشكلية للنص •

لنأخذ كمثال أول حكاية دفن عبد الحافظ خميس ، أبى نعمان • « قيل ان النمش ظل يهوى فى أنحاء القرية رافضا التوجه الى منطقة الدفن » • (ص ٩) • لكن فى النهاية « رضى عبد الحافظ خميس أن يدفع حامله ومشيميه الى المقبرة » (ص ١٠) • وقررت القرية بعد ذلك أن تبني مقاما خاصا للشيخ ، واجتمعت لتنقله الى هذا المقام الجديد • لكن « تبينت القرية أن بعض الوحوش قد لبشت فومة القبر ، وازداد الذعر حينما فوجئوا بالكفن مزقا وعظام الشيخ الجليل ذات اللحم النفاذ الرائحة تملا ساحة القبر ، واستعاض الناس بالله واضطربوا ، وتركوا القبر القديم والمقام الجديد خاويين » • (ص ١٠)

هذا الحادث الذى لا يبدو مهما بالنسبة الى حكاية بطلنا الشخصية هو فى الحقيقة ذو أهمية عميقة بالنسبة الى الحبكة برمتها • ماذا يحصل فعلا فى هذه القطعة ؟ تحاول القرية أن تدفن الشيخ ، وبعد هذه المحاولة تقرر أن تبني له مقاما جديدا • لكن بعض الوحوش تهاجم القبر الاصل وتضطر القرية الى ترك « القبر القديم والمقام الجديد خاويين » •

وإذا فحصنا بنية هذه الحكاية أدركنا انها تشتمل على حدث لم ينتج أو لم يتم • وقد ترتب عدم اكتمال الحدث على علة خارجية ، اعنى علة تقع خارج الصليبة نفسها ، لان القرية لم تستطع أن تنقل الشيخ الى مدفنه الجليلي بسبب هجوم الوحوش • لقد كان الهجوم عرضيا لكنه أدى الى كسر التطور الطبيعى ، وهو دفن الشيخ فى مقامه الجديد • ولكي يفهم القارئ أن الحدث لم يتم فى الحقيقة يعطى النص أن الناس « تركوا القبر القديم والمقام الجديد خاويين » • بمعنى ان الطقس الدينى لم يتم •

بمعنى أن طقس الختان - بالرغم من ابتدائه - لم يتم بسبب حصول شيء خارج عنه • ولا يعطينا الفصل التالي اتجاها لهذا الطقس المهم بالرغم من عنوانه « فصل في اتمام الختان » •

إذا أخذنا هذه الأمثلة الثلاثة - أي نقل الشيوخ من قبورهم القديم إلى مقامه الجديد والدفن العلاجي وختان نعلان - وحاولنا أن نستعمل تحليل مورفولوجيا للوظائف الموجودة في هذه القطع النصية ، نلاحظ أن نفس التشكيل البنيوي يتكرر في كل واحد منها ، إذ لدينا في الثلاثة نفس الوظائف :

١ - بداية العملية

٢ - إدخال السبب الخارجي

٣ - علم اتهام العملية •

ونستطيع أن نفسر هذه البنية - في مستوى من مستوياتها - على أنها انكسار في حكاية طقس • وتكتشف الانكسار في قطعة نصية أخرى • إذ نقرأ في الفصل الأول عن أبي نعلان أن : « جزء من قماش جلبابه » سرق • فاضطر أبو نعلان أن يكمل الجلباب بقماش ذي لون مختلف • (ص ٧) • وتظل طبيعة الثوب مدمرة ، في هذا المثال ، بالرغم من اكتمال الجلباب •

وتتل هذه الأمثلة كلها على عدم اكتمال شيء كان من المفروض عليه أن يكون كاملا ، أو على اكتماله عن طريق غير سليم • وتسيطر هذه البنية على الرواية برمتها • في حقيقة الأمر حتى عنوان الكتاب نفسه يشير إلى عدم الاكتمال ، خصوصا حين يبدأ بحرف الجر « من » الذي يوحى بعدم التمام ، ونقرأ « من التاريخ السري » وليس « التاريخ السري » ؛ وهو احساس يتبسط لو استعمل المؤلف « الجزء الأول من التاريخ السري » مثلا •

إن نتيجة هذه الظواهر كلها هي تدمير اشكال الطقوس التي تعطي للحياة مغزاها وما يتبع ذلك من تدمير شكل الحياة ، وبالتالي تدمير نظام الأدور وأهميتها • ونستطيع القول أيضا أن تدمير اشكال الطقوس والحياة على مستوى حبكة النص يتوازى مع الخصائص الشكلية للنص ، إذ تكتشف التهديم في صيغة النص نفسها •

ويبدو هذا الفشل للطقس بشكل أوضح في المثال التالي • في الفصل السادس ، « فصل في المقبرة الخاوية » ، يتناول النص الدفن العجبي مع « التوجيهات الخاصة » به (ص ٥٢ - ٥٣) • وتبدل التوجيهات الأخيرة على أن الشخص الذي لم يختن لا يستطيع أن يساعده في هذا الدفن • فبيد نعلان يتجهز المربع ويبدأ الدفن • وفي أثناء الطقس خلق نعلان جلبابه كي لا يموت عن عملية التسوية • وجعلت المرأة التي تعالج تسالته عن عائلته ثم « في صمت مرعوب لفت رأسها حتى استطاعت عيونها الكليكة أن تجاصر - في الظلم الكليل - أفتخاذا نعلان وهمست :

- اوعى يا ابني تكون مش متظاهر ؟
(ص ٥٥)

وحين أعلن نعلان أنه فعلا لم يختن صرخت المرأة ولففت من المربع وهربت « وصوتها المسوس يلف الكون ويهدم أعالي الشجر ويقلق الموتى ويعذب الملائكة » (ص ٥٦) •

قد تختلف طبيعة هذه الحكاية عن المثال الأول • ولكنها تقوم على نفس البنية التشكيلية • بمعنى أننا إزاء طقس - الدفن العلاجي - ذلك الذي يتكرر بسبب عرض ، وهو خلق الجلباب •

ويقود مثال الدفن العلاجي إلى مثال آخر يتعلق به نصيا وتشكيليا ، وهو الختان • إذ يتناول النص في الفصل السابع ، « فصل في الختان » ، ختان نعلان ، الذي يقع بعد الدفن العلاجي • بعد قراءة سور من القرآن والدعاء يستعد عيد المزين لتقطع القلفة عندئذ يسمع صوتا يسأله :

« الاسطى من أين ؟ » (ص ٦٢)

فيجيب أنه من ديروط • لكن الرجل الغريب أعلن في وضوح احتجاجة على قيام حلاق من قرية أخرى بإجراء ختان في قريتهم ، وأمر القوم أن يتوقفوا عن اتمام الطهارة » (ص ٦٢) • فوقفوا عن الختان • والقطعة الأولى من قلفة نعلان لا زالت بين يدي أمه الخاتفة » (ص ٦٣) •

لدينا في هذه الحالة وقف الختان بعد بدايته بسبب السؤال الذي طرحه « الرجل الغريب » •

فالظواهر النصية التي فحصناها سابقا قد تنتهك قواعد الرواية نفسها ، وتنبه القارئ الى مستويات الكتابة المختلفة . ويوقظ اللبس بتقاليد الرواية ، بوصفها نوعا ، وعى القارئ بالطبيعة المصنوعة للكتاب وقواعد النوع نفسه . ان كشف القواعد من خلال انكسارها يشكك فيها ويدهمها من حيث هي أشكال تغطي للادب نظامه . وقد يشتمل الطريق الذي يؤدي الى ذلك استمارة عناصر من نوع آخر ، ويحتوى انتهاكات متعددة لقواعد السرد .

فيصبح القارئ ، وإعيا بقواعد اللغة نفسها من خلال الجمل الاثام معقولة التي تقدم تحليلها . وتصنع هذه الجمل من العلامة (Signe) شيئا ظاهرا يوق وظيفتها المرجعية . وتكون العلامة شديدة في اللغة العادية ، فننظر اليها كدال (Significant) نفترض له وظيفة مرجعية فنذكر مدلوله Signifié فقط . لكن القارئ لا يستطيع أن يجد الدلالة بسهولة في الجمل اللامعقولة ، فيجد نفسه - مرة أخرى - ازاء العلامة التي أصبحت غير شديدة . ويزداد وعينا بما أسماه دي سوسير (De Saussure) اعتباطية العلامة . (L'arbitraire du Signe) حيث لا تنفذ الوظيفة المرجعية للعلامة . ويوجد الإدراك الاعتباطي للعلامة اللغة من قوتها شبه السحرية ويفقد دورها الطبيعي بوصفها حاملة دلالة .

وتشير هذه الخصائص النصية برمتها الى ابداع روائي ، يفترض برؤية فنية باللغة الحديثة . نستطيع أن نزع أن رواية محمد مستجاب - بالقياس الى الأدب العالمي - تجاوز الحدود التي تعودنا عليها في الرواية . لا أقصد بذلك تحقق كل هذه الخصائص لأول مرة في الأدب العالمي أو في الأدب العربي ، لكن طريقة استخدامها عند مستجاب تمثل ابداعا بالفعل . وليس اللامعقول جديدا بالطبع في الأدب العربي . فهو موجود في مسرحية صلاح عبد الصبور « مسافر ليل » ، على سبيل المثال . لكن طبيعة اللامعقولة عند عبد الصبور تؤدي الى موقف فلسفي متباين . بينما تقوم اللامعقولة - عند مستجاب - على تدمير أشكال الإدراك نفسها .

يضاف الى ذلك ما في الرواية من جو عام ، يستطيع أن يلاحظه أي قارئ ، وأحداث غريبة يعبر بها نص مستجاب عن لهجة جديدة في الأدب العربي . صحيح أن هذا الجو كان موجودا الى حد ما عند مؤلفين ، في لغات أخرى ، كالكتاب الألماني جونتر جراس لكن محمد مستجاب اقرب الى الكاتب الياباني « دي كيتزابورو » خصوصا استغلاله الجروتسك واللامعقول والعادات الجنسية الغريبة .

ومع ذلك يختلف محمد مستجاب ، عن كلا هذين الكاتبين ، بما يضيفه الى استغلال هذه الخصائص من تعمير للشكل الروائي . والمنهج الذي يستخدمه لا يشتمل على إسقاط شكل ما والاستمارة عنه بشكل آخر ، كما يفعل الكاتب الفرنسي آلان روب - جرييه (Alain Robe Grillet) مثلا . بل يضع مستجاب كتابته وسط أشكال أدبية مختلفة ، لا تجتمع عادة معا .

ولذلك تخلق رواية « من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ » نوعا من « البنية » الأدبية تحررها من أسر النوع الأدبي نفسه . فقد حقق مستجاب ذلك بخلق تجاوب ضمنى في نصه (Intertextuality) ، وذلك باستعمال مواد هي نفسها مفهومة وواضحة تماما ، كالعناصر الشكلية والتدخلات النصية التي ذكرناها . ولا يتحدث النص القارئ ، لهذا السبب ، حتى القارئ السريع يجد فيه بفته . وبناء على ذلك فليس من الضروري أن يكون النص غامضا لكي يكون حديثا أو ابداعيا . ولقد ساعد على ذلك أن محمد مستجاب قد سلك طريقا عربيا في هذا الكتاب ، بإحيائه شخصيات وظروف مصرية ، فضلا عن استغلاله العناصر العلمية للكتابة العربية ، كالشرح اللغوي مثلا .

لذلك تمثل رواية « من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ » ل محمد مستجاب خطوة جديدة في ميداني الرواية والحداثة .

القاهرة : د . هوى ماعلى - دوجلاس

وزارة الثقافة

قطاع المسرح يقدم المهرجان الكبير لموسم صيف ١٩٨٣ ويبدأ من الأسبوع الأول لشهر رمضان المعظم القاهرة



المسرح المبدع - ١/١٦ - ١/٢٠
للمسرح المبدع من ١/١٦ - ١/٢٠

أشرف شرف

تأليف: فؤاد عبد الحليم
مخرج: أشرف شرف
إخراج: عبد القادر حورية
من ٧/١

المسرح في حياتنا - ١/١٦ - ١/٢٠
للمسرح في حياتنا من ١/١٦ - ١/٢٠

جوليا

تأليف: جوليا
مخرج: جوليا
إخراج: جوليا
من ٩/٢٠

المسرح في حياتنا - ٧/١
للمسرح في حياتنا من ٧/١

بيت الأصول

تأليف: هادي حبيب
مخرج: هادي حبيب
إخراج: هادي حبيب

المسرح المبدع - ١/١٦ - ١/٢٠
للمسرح المبدع من ١/١٦ - ١/٢٠

مهاجدة

تأليف: مهاجدة
مخرج: مهاجدة
إخراج: مهاجدة
من ٩/٢٠

المسرح المبدع - ١/١٦ - ١/٢٠
للمسرح المبدع من ١/١٦ - ١/٢٠

عمر جرجس

تأليف: عمر جرجس
مخرج: عمر جرجس
إخراج: عمر جرجس
من ٩/٢٠

المسرح المبدع - ٧/١
للمسرح المبدع من ٧/١

سليم وصارفة وفانا

تأليف: سليم وصارفة وفانا
مخرج: سليم وصارفة وفانا
إخراج: سليم وصارفة وفانا
من ٩/٢٠

الإسكندرية

المسرح المبدع - ١/١٦ - ١/٢٠
للمسرح المبدع من ١/١٦ - ١/٢٠

هاجيت دترت الختم

تأليف: هاجيت دترت الختم
مخرج: هاجيت دترت الختم
إخراج: هاجيت دترت الختم
من ٧/٢٠

سفرنت والمزمار

تأليف: سفرنت والمزمار
مخرج: سفرنت والمزمار
إخراج: سفرنت والمزمار
من ٩/٢٠

سليم وصارفة وفانا

تأليف: سليم وصارفة وفانا
مخرج: سليم وصارفة وفانا
إخراج: سليم وصارفة وفانا
من ٩/٢٠

المسرح المبدع - ٧/١
للمسرح المبدع من ٧/١

المسرح المبدع - ١/١٦ - ١/٢٠
للمسرح المبدع من ١/١٦ - ١/٢٠

عبد في عصر الرشيد

تأليف: عبد في عصر الرشيد
مخرج: عبد في عصر الرشيد
إخراج: عبد في عصر الرشيد
من ٩/٢٠

المسرح المبدع - ١/١٦ - ١/٢٠
للمسرح المبدع من ١/١٦ - ١/٢٠

الجانانية

تأليف: الجانانية
مخرج: الجانانية
إخراج: الجانانية
من ٩/٢٠

المسرح المبدع - ٧/١
للمسرح المبدع من ٧/١

المسرح المبدع - ٧/١
للمسرح المبدع من ٧/١

صفتام التتبيخ

فؤاد فتنديل

الأمر ، أم أن هناك ختما كبيرا للأمور الهامة والخطيرة ، وله فروع أو أبناء صفار يدبرون أمورا أدنى أهمية وأقل خطرا .

صوت المؤذن للفجر يجلجل في الفضاء الساكن .

تمطت الحياة تنتظر في طابورها الطويل حتى يسمح لها بالحركة . لا بد أن تقف مظاهرها المختلفة إلى أن تختتم لها الأوراق فتجري ، وتندور العجلات وتصبح هناك حياة .

تقلت جفناه وداهمه النوم ، لكنه قاوم ، وإن لم يفعل فالصباح سيفر منه ؛ وإذا هو يمر البكور إلى الظهيرة وساعتها يضع كل شيء .

غدا الجلسة ولا بد أن يقدم المستندات الدالة على أحيته في الازم .

صب على رأسه الماء . غس رأسه وقفاه . تدرج إلى سلسلة الظهر . أفاق .

سينتقل بعد ختم الأوراق إلى مصاف الأغنياء . ستبدل حياته من حال إلى حال .

لحق نفسه قبل أن تنطلق في اثر الأحلام والآمال . كبح جماح خياله وطامن من غلوائه ، عليه أن يترث وليس الآن ثمة داع كي يفكر في الحياة الجديدة .

التي بعض زملائه الرعب في قلبه . . ليس سهلا ختم الأوراق . امدا ولا تتجاوز حدود الواقع .

بصوبة طلع النهار ، وقبل أن يبيض تماما جبين الأفق ، انطلق يحمل الأوراق تحت إبطه . موضوعة في طرف ، والطرف داخل طرف .

يتدفق في الشارع بقدميه ، يتفزع الأسوار ويخوض في الممرات ، لا يمينا بالسيارات التي بدأت تصرخ وتؤكد أن اليوم قد بدأ بالفعل .

بالليل ظلت عيناه لا تعرفان النوم - وفكره ذاهب آيب تدور آلاته وتروسه بلا توان ، الكل نائم وهو يسأل الصباح . . متى يحيى .

عندما يطل الصباح المنتظر - سيضع الختم بصمته الشريفة على الأوراق - سيثول إليه ميراث كبير .

ياله من ختم . الأوراق دونه بلا معنى وبلا شخصية . مجرد أوراق .

هو لا يعرف شكله بالضبط ولا يستطيع أن يخمن . ومادام الصبح لم يطلع فلم لا يخمن ؟ لعله يضاوي الشكل أو مستدير ، وربما مربع أو مستطيل ، ولعله - تقس اسمه - كبير الحجم لا يمكن للقبضة الواحدة أن تطبق عليه .

أيا كان الأمر ، فلا ريب أنه ختم مهميب ، له شأن كبير في حياة الأمم والشعوب . مصائر الناس في يده . الحبل والربط . النجاح والفشل . الغنى والفقر . الحزن والفرح . الحياة والموت .

الصباح رباح

هل يطلع الصباح بلا ختم . أي هل يسمح للصباح بالطلوع دون أن يختم .

هداه تفكيره إلى أن الصباح لا يمكن أن يطلع بلا ختم ، وإن لم يره أحد . من غير المعقول أن يكون ختما كذلك الذي ينقشون به اللحوم المذبوحة .

هل يمكن أن يولد الطفل دون ختم . هل يسمح لأي مخلوق - علا في الدرجة أو هان - أن يموت دون ختم . . هل يتزوج الناس دونه أو يطلقون .

هل هو ختم واحد ، توزع منه نسخ لتسيير

لم يرد أن يتخلل عن موضعه في الصف
التمين - مد قدما وقال للمختوم :
- دعني أراه

من بعيد بسط أمامه الأوراق • مد قدما أخرى
وتفرج • لم ير شيئا حلق ودق • سقطت
أشعة الشمس عليه • صورته العامة واضحة ،
لكن التفاصيل الصغيرة والنمات لم يتبينها ،
هناك ولا يد كتابة ؛ لكنها غير واضحة تماما له
حتى يقرأها •• كيف يقرؤها ؟ ، انه لا يستطيع
•• فكل حرف فيها خلاصة أوعية وتراتيل
مقسمة لها تأثيرها على المخلوقات • فما أن يقع
نظر المسئول عليها حتى تبرق عينها الجن
الكامنتين فيها ، فيوافق على الفور ، وتفتح
الأبواب المظلمة ويسمح بالمنوع ويباح الذي
لا يباح •

على جعل طوى الرجل الأوراق ومضى ، خشيه
أن يطير سر الختم مع الشمس أو الهواء ، وماذا
لو حقت عليه القلوب المتلهفة والميون المحرومة ،
فاذا به عند وصوله الى داره يتكشف أن الأوراق
بلا ختم ولا تصلح أبدا لشيء •

لا تدع الآخرين يحذقون فيما تملك • احمله
بميداه عنهم حتى يصعب خيره في حرك • هكذا
قالت جدته يوما لأبيه •

كانت أشعة الشمس قد سقطت على الجميع •
دفعه الواقف خلفه الى الامام • تقدم الطاير
وأصبح في الظل • اثنان فقط بينه وبين دخول
المبنى نفسه •
البهو كبير •

لما دخل ، برقت في وجهه المرايا التي تكتسى
بها الجدران • تلالاثر الثريات • أما الأرض فلم
يترك السجاد فيها مللثمترا الا غطاء • سجاد
تقوص فيه الأقدام •
رطبت قلبه الصادى روائح عبقة •

لمله من التكيف الذي لا يصلح مكانه ، لفتح
وجهه هواء بارد •
ياله من مقام •• مقام الشيخ ختم !

بدأ وزنه يخف ، وملكه يتلاشى ، ورشي
بالانتظار ؛ فلديه فرصة طيبة للتطلع والاستماع
•• ليس في كل يوم أو شهر أو حتى سنة يتاح
له أن يشم هذه الروائح أو تظا قدمه مثل هذا
السجاد •

لا الى اليمين ولا الى اليسار ينظر
ها هو المبني الذي يقيم فيه الختم
امام لمبنى يقف العشرات • أصابه الاضطراب ،
كان على ثقة أنه سيكون الأول في الطاير أو
الثاني على الأكثر •

على مضض رضى بموقفه الأخير ، وسرعان ما
جاء بعده الآخرون ولم تمر دقائق حتى تملل •
جاء بالأمس متأخرا فقبل له : في الله •

اعتبر نفسه ينتظر من ضحى الأمس • فهو
طول الليل واقف اى منتظر • والآن قد ستم •
لكن لا مفر •

الساعة الثامنة والنصف ولم يخرج أحد •
لم يبدأ السيد المجل عمله •

الحمد لله أنه يقيم هنا ولا يأتي من مكان
بعيد ، فربما عاقه الزحام عن بلوغ مكتبه - أو
ربما تطلعت به وسيلة النقل •• فماذا يا ترى
جرى ؟

التاسعة ولم يخرج أحد ، ولم يتحرك
الطاير •

تملل ، فالشمس بدأت تضرب ، وتصب
لعاتها وتستعرض قدرتها على الاحراق •

وأخيرا •• خرج رجل يحمل أوراقا ، وعلى
وجهه تآلق ابتسامة الطائر •

سألوه عن التأخير •
أجابهم : غاب الموظف المختص فأمر الرئيس
بتشكيل لجنة لاسراج الختم وتسليمه الى
البديل •

لا يستطيع شخص مهما سست رتبته أن
يخرج الختم من مكانه الا المختص • ولا يد في
حال غيابه أن يصدر قرار بتشكيل لجنة ، يتكون
على اثره فريق كامل من قدامى المسئولين ليوافقوا
على خروج الختم وتسليمه الى من يستأهل هذه
المهمة وهي جسيمة ، ويكون موضع الثقة وهي
عزيزة •

ويحذر محضر ويؤفد الختم في محفل جليل
الى منبره ، فيطل من عليائه على الأوراق ، ثم
ينحنى ويطلب جبينها قبلته المقدسة ، فتحييا
وتوقر وتزدهر وتمتد لها الأجنحة فتطير ،
وتحمل أصحابها الى آفاق غير محدودة •

الناس حقا مقامات •• ياله من ختم !
الامر اننى ليس سهلا

زغق فيه المختص : ماذا جرى لك • انفسح الطريق •
اندفع خارجا على الفور • لقد تجاوز الآن
اصعب المراحل • لم يعد ما يحول بينه وبين
دنياء الجديدة •

خفيف الوزن هبط الدرجات • لا يحس
بقمعيه ولا يحفل بالناس الذين يحتشدون في
الطابور • ويحاولون النفاذ في أوراقه لرؤية
ختمه •

مذمولا هبط الدرجات • كان يحس في قرارة
نفسه وكأنه أفضلهم جميعا • نبه البعض الى
ضرورة مراجعة الختم على الأوراق قبل مبارحة
المبنى •

ربما يكون الختم قد أغفل ورقة الحق ما
ادعوه • وهو منشغل بالهبوط • أطل في
الأوراق مرة ومرة • فجأة زلت قدمه • فأنحط
على السلالم المرصية وبدأ ينزلق • درجة تلتقيه
على درجة •

رأسه يندق ودمه من الأنف يسيل • • رجلاه
تصطدمان بالسور الحديدي • لا يستطيع أحد
أن يساعده أو يوقفه • لكنه بالرغم من كل ما
أصابه حرص على أن يرفع يده بالأوراق بعيدا
عن معركة الهبوط الضارية التي تجري بينه وبين
الدرجات •

الأوراق الى أعلى • أنها • بكل فخر • مختومة
ولابد أن يجيها من ارادة الهبوط التي تلاحقه •
لا بد أن تظل حيث يجب أن تكون • • الى أعلى •
الناس لا تملك له عونا ولا سندا • كل هم
العيون وشاغلا أن تظل في الأوراق بحثا عن
الختم المهيّب • أما يزال يهي الطلعة وشي
الصورة واضح القسّات • أم أن أنفاسه تقطعت
وشمعت قد ذبلت • وربما يعد بلوغهم موضعه •
يكون كل شيء قد انتهى • •

هكذا يشعر الجميع دائما • • ودائما يعتقدون
أنهم لن ينالوا شيئا لأن هناك من سبقهم • حتى
لو لم يوجد على الإطلاق •

توقف في النهاية عند درجة عريضة من
السلم • تقسم منه بعض الصاملين بالمبنى
للطمثان على حاله • كان مغطيا أو يكاد •
مفتوح العينين • ينظر اليهم ولا يجيب • حاول
غير مرة أن ينهض • لكنه كان عاجزا تماما • •
وكانت الأوراق المختومة دائما الى أعلى •

التصوره: فؤاد فتديل

تلفزت حواصه بما رأى وسمع وشم ولمس
تسلل الطابور الى مر جانبي ثم صعد السلم
الممرى • من بئر السلم تطلع الى أعلى •

غير مقبول • الطابور يمتد الى أعلى دائرا مع
السلالم • صاعدا الأدوار دورا فدورا الى ما لا
نهاية •

كل هؤلاء يريدون أن يختموا الأوراق • كلهم
مثله سيرثون • سيزدادون ثراء وينعمون • كلهم
سيبنون البيوت ويركبون للسيارات ويتزوجون
النساء ويقضون كل أيامهم في البحث عن
الاشياء •

اليوم هو يوم الأيام • هو مفتاح الدنيا
الجديدة • الختم هناك • فوق • فوق الفوق •
يحق له أن يكون عاليا وساميا • يسعى اليه
القوم وتحفي أقدامهم • وتنتصب ظهورهم وتحني
جباههم •

أخيرا • • بلغ القاعة التي يقبع فيها الختم •
دق قلبه وهو يتأمل • يحلق في الموطف الذي
حملته اللجنة مسئولية الحفاظ على الختم •
ومساعدته في عمله وتمكينه من تدبير شؤون
الناس •

الرجل ليس رجلا عاديا • قد يبدوا عاديا •
لكن ذلك محض وهم هو بالقطع ليس رجلا
عاديا •

مد الأوراق وبسطها على المكتب • توقف قلبه
عن الحلق ينتظر في رجاء • سيهطل المطر وتورق
الدنيا •

رفع الموطف الختم الى فمه • نفخ فيه من
روحه • تألق وجه الختم • دقه على الورقة الأولى
والثانية والثالثة • عاد الى الأولى • دق على
صورته التي في أعلى الورقة الى أقصى الشمال •
صفعها بالختم • سقطت الصفعة فوق صدغه
ورقبته وجزءا من الجاكيت الذي يرتديه في
الصورة •

عاد الى أوراقه مختومة • وقف يحلق في
الختم • فرق كبير بين هذا الختم وبين الذي
رآه على أوراق الرجل الأول • كان الآخر حائل
اللون • شاحب الوجه بلا ملامح كالقرش
المسيح • أما هذا الختم • فظاهر تماما • الحروف
والرسوم • والحواشي والاطار الهندسي الجميل
الذي يحيط بكل ذلك •

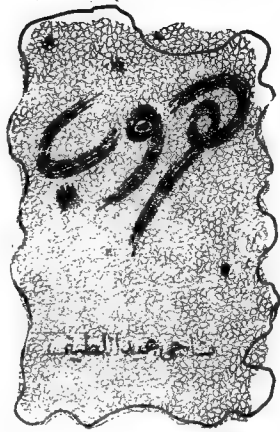
والشارعُ الممتدُّ .. ما بين الفؤاد والبصرُ ،
يعطوُلُ كلما نظرتُ للقمرِ .

وينتهى بنا الطريق .
تصافحُ الوجهان ، والقيدان في دمي .
والنظرتان تعبران شارعي الطويل .
والصاحبان يُغريان قلبي الغريبُ .
والقلبُ لا يُنفيق . ١

رددتُ عن دمي العروقُ .
ماكنتُ أدرى ما الشروق .
لكنني .. أحسستُ أني أحترق . ١

عيناك ترسفان في القيود نجمتين من نزق
وتجنتان تافلان في الأفق
ما بيننا ، دُوبٌ من المخاوف الرتيبة .
ولحظةٌ غريبة
وساعةٌ تشدُّ وجهنا ..
تنقرُّ الزمانُ ..
ترسف الخطى ..

حُكْمُ الأرق
عيناك ترسفان في القيود ..
معذره !
عيناي ترسفان في الورق .



عيناك ترسفان في القيود نجمتين من نزق
والوجهُ ما بين الكتابِ ، والسواد يحترق .
والصاحبان غمزتان في المر ،
وضحكنا .. تخرجان العين في فصولٍ
مُستتر ..
من رحلة الفؤاد والآلق .

مُسافرٌ ، لا تعبير الصباح خطوقي . ١
والوجهُ نبضتان تشرقان في دمي ،
والصاحبان يُغريان قلبي الغريبُ ..
بالأمنيات والمُخلَبُ .

العودة من داخل الرأس

عبدالفتاح رزق

صديقي الطبيب ، الذكريات المريرة • حول ما
عانيته من بعض الناس • قسوة الأحكام
والأيام ؟ كيف ؟

غبت عن الوعي • تعلمت المشاير فتفرقت؛
وتطاميرت ؛ ثم تلاقى • رأيت انسانا كنت
لا أراه • بتشكيل مرة على صورة كلمة بكل
حروفها • ومرة على صورة حيوان خرافي يسحب
خطواته وسط الثلوج • ناديت فلم يجب نادائي •
أخلفت المشاير شكل الدائرة • المشرط وراء
المشرط • أطل على وجه كنت أختلست النظر اليه
في المرأة • سمعته يتكلم :

– الثمن باهظ لتكون الابتسامة ابتسامة • •
صحت فوجدتني أتكلم مرتين :
– ولكنك تبتسم !

واصل ابتسامته وكانى • الموناليزا • تجمد
على الحائط حتى ضمت بأضلع البرواز •
أرحت أفكارى على الحكاية القديمة • أهرب من
البيت ومن المدرسة وأذهب الى الصخرة القريبة
من البشر المبروكة • المياه فى البشر مالهة لو نزلت
البشر فكانى قد خضت البحر • أصرخ بالنداء
فأسمع صدى الصرخة وقد تعانقت مع صرخات
الموج المختوق • تضحك المجوز «أكابر» حين
أعود مبتل الملابس :

– هل يرتقى الأرنب بعد ذبحه بساعتين ؟
أتهرب من عينيها الضيقتين الماكترتين ولكنها
تلاحقنى :
– تريد أن تصبح طبيبا وأنت ترتقى أمام
الأرنب ؟

أذهب ثانية الى البشر المبروكة • • بشر
مسمود • وأنزل الى أعماقه وأصبح وأخرج من
السرداب الى البحر الكبير • أعود وأنا مبتل

وأصبح فى وجه «أكابر» والجميع :
– لن أواصل دراسة الطب • سأعمل بالكتابة !
تأوجت ضحكة صاحبة العينين الماكترتين :
– كتابة ؟ • • • عجيبة • • • ملك • • • أم كتابة ؟
توالى الصفحات على جانبي وجهي وهمس
مدو يلاحقنى :

– انظر • • انظر • • انظر

تعاطم خوفي فلم أعد أشعر بأى خوف • كل
شيء أبيض حول • صديقي الطبيب يطفى وجهه
بالبفتاح الأبيض • المساعدون يرتدون الأبيض •
أنا ارتدى الأبيض • قال والمشرط فى يده يلعب
كالبرق :

– الحكاية بسيطة • پنج موضعى • وستفرغ
ما بداخل رأسك أمامك !

أدركت من عيني أنه يسخر • سمعت أصواتا
كانها ضحكات مكتومة • لو أفرغ ما بداخل
رأسي فكيف ساراه • كيف ستعمل عيناى ؟ •
كيف سأكون أنا لأرى نفسى ؟ • أى حيرة •
رجوته أن يكون التخدير كاملا فانا لا أريد رؤية
أى شيء حتى ما بداخل رأسي • معقول أن أرى
تلايف الخ • • • معقول أن أرى المشرط وهو
يزيل ذلك الركن الذى تتراكم فيه • كما يقول

- دعك من ذلك الاتصال .. لو ذكرته ثانية
سنزيله من رأسك !

عدت الى العناد :

- تركت دراسة الطب .. الفلسفة هي هدفي
في المبنى الأحمر الذي يجي في منتصف المسافة
بين الأرض والبحر ..

خيم سكون رهيب ثم جاء الأمر الجديد :
- ما معنى الفلسفة ؟

أجبت كالنوم :

- الفلسفة ؟ يقولون اننا الأشياء التي
لا يفهمها الناس .. مالي أنا والفلسفة .. لماذا
تسالونني ؟!

لفتني سعادة بالفة وأنا لم يتبقى لي الا البحر
المبروك .. يجمعنا أبي في طابور لشراء احذية
العيد الجديدة .. حذاء اثنان ، ثلاثة : أربعة !
خمس .. والمطلوب جنيها .. كل هذا المبلغ
من أجل أشياء سرعان ما سنلعب بها الكرة في
الشارع وتصبح قديمة .. مسكين أبي .. كل
عام يدفع هذا المبلغ ونحن لا نفعل شيئا الا
الاطاحة بأحجار الطريق .. اهتف وأنا أطوح
بالحذاء الى الحديقة المهجورة :

- أريد حذاء جديدا ..

تلتصق الكلمات بأذني كأنها عجلات قطار
بطي :

- انظر .. انظر .. انظر ..

أعجز عن النظر .. فيدهمني صوت عجلات
القطار البطيء :

- هنا مركز التخيل .. وهنا الكلام ..
هنا ..

أكاد أصرخ في زهق :

- الحذاء الجديد أبيض على بني ..

يقترب مني القطار :

- دعك من الحذاء .. لو ذكرته ثانية سنزيله
من رأسك !

أحاول النظر ولا أستطيع والدوى لا يتوقف :

- هنا مركز البصر .. وهنا السمع .. وهنا
الألم واللفة .. وهنا ..

مهممت وأنا أجاهد لفتح عيني :

- أكابر قالت ملك .. أم كتابة !

عاد الدوى الهامس :

- دعك من أكابر .. لو كروت اسمها
سنزيلها من رأسك !

عاندت :

- أكابر قالت لم يرتعش الأوتب .. أنت
الذي ترتعش !

ران الصمت ثم علا السؤال :

- من هي أكابر ؟

قلت دون وعي :

- أكابر ؟ .. لا أعرف أحدا بهذا الاسم ..
عجيبة .. هل هناك إنسانة اسمها أكابر !؟

عافتني من جديد أصوات تلاطم الموج المخنوق
في البحر .. طريق واحد لا أحيده عنه .. اخترق
الشلالات الخضراء الى مدائن الأرمن وأواصل
السير حتى المبنى الأحمر الذي يجي في منتصف
المسافة بين الأرض والبحر .. تهطل الأمطار
فلا أجد المكان الذي أحتضني فيه من القطرات
المنهمة وكأنما اتصلت الأرض بالسماء بالبحر
.. اهتف وأنا أخوض الاتصال الكبير :

- أنا الغريق .. فما خوفي من البلبل !؟

صفعات جديدة ، غير حانية على جانبي وجهي
ونداء كأنه أمر يجب أن يطاع :

انظر .. انظر .. انظر ..

أحاول ولا أستطيع .. والأوامر لا تتوقف :
- هنا مركز الحركة .. وهنا التدفق ..
وهنا ..

أقاطعهم وأنا أحكم اغماض عيني لمخضتتين :

- لا فائدة .. الطريق من المدائن الى المبنى
الأحمر .. الأرض تتصل بالسماء ..

يفوص في كيائي مشرط حاد ..

انتفضت من الفرع :

— لن يجيء العيد وأنا أملك الحذاء الجديد ..

ابتعد القطار وابعد .. وجاءت الى سمعي
صفارته الخافتة :

— هل يعجبك لون هذا الحذاء ؟

رددت في دهشة :

- وما أهمية اللون .. من قال اننى اريد
هذاء ١٩

تداخلت أصوات الفصحى المكتومة واستطعت
سماع صوت :

— مبروك .. كل شيء تم بنجاح ..

قلت بصموية :

— ماذا حدث ؟

قال وهو ينزع القناع من فوق وجهه :

— حدث ما اتفقنا عليه .. لا بد أنك في غاية السعادة الآن :

تفرست فی ملامحه وایقنت اُننی لا اعرها .
تسألن :

— من أنت ؟

استطالت ملامحه فوصلت الى السقف :

— أنا •• عجيبة ! •• ألا تعرفني ؟

هزئت رأسى بالانكار فصاد يقول بنبرات
مطلوبة مثل ملامحه :

— أنا صديقك .. أنا الطبيب الذي ...

قاطعتہ :

- مـمـنـفـرة .. أنا لا أعرفك .. حـقـيـقة
لا أعرفك !

ران الصمت • خيم السكون الرهيب • ابتعد
القطار وابتعد • أسمع صفارة القطار الخافتة :

— كارثة ... أخطانا !

يلمع المشرط كالبرق • يتبكه احساسى •
لا أشعر بأى خوف !!

عبد الفتاح رزق - القاهرة

في أعدادنا القادمة



تَقْرَأُ قِصَصًا لِهَؤُلَاءِ :

حسین علی حسین

فتحي سلامه

محمود حنفی

ایراہیم فہمی

سمیر رمزی التزلاوی

جمال عبد القصور

علي حامد

اعتدال عثمان

أحمد دسوقي

أحمد بن عبد الأسود

نعمات البحري

معصوم ذوق

فاروق خورشید

مرعی مذکور

اسماء اتور عكاشه

لعظمى عبد الرحيم

خیری شمایی

عامر سنیل

سعيد الكفراوى

• • وغیرہ

اسمه أحمد

جمال عيد المقصود

يومها • وان كانت حكايتها تتضمن كل يوم
اضافات عن اليوم السابق له •

لذلك كان نيا تقسم شباب خطبة ميمونة مفاجأة
للجميع ، وأولهم ميمونة نفسها • انتشر نيا
خطبتها وغطى على نيا انفجار أنبوبة البوتاجاز
فى مطعم الحارة ؛ وانهار منزل مكون من ثلاثة
طوابق على رؤوس ساكنية واندلاع الحرب فى
بيروت الغربية • ورفض الكثيرون تصديق نيا
الخطبة على اعتبار اننا فى عصر العلم ، ولا ينبغي
لنا أن نصدق الأنباء غير الموقولة •

والذى جاء ليخطب ميمونة هو احمد صبي
الميكانيكي • وهو ليس صبي ميكانيكي لانه
صغير السن ، بل بسبب ضعف كعافته فى
العمل • فغالبا ما نسمع كلمات « سيب »
و « سيب انت الأول » فى المكان الذى يقوم فيه
باصلاح أى عربة ، وأحيانا ينتهى هو والسميل
الى قسم البوليس • ولقد راته ميمونة أول مرة
فى يوم أمطرت فيه السماء مطرا لم تشهد مثله
البلاد • كما قالوا • منذ ثلاثين عاما ، ولم تطلع
فيه الشمس ، ولم يطلع فى مسائه القمر •
وكانت مواسير المياه فى الحى قد انفجرت فى
ذلك اليوم ، والكهرياء قد قطعت عن الحى كله •
وكان صاحب الورشة يصبق على وجه أحمد ،
ويضربه بعذائه فى يطنه حتى طرحه أرضا •
انتفت أعينها وهو ملقى على الأرض • هل
حدثت انشودة ساعتها ؟ لا تستطيع ميمونة
تأكيد ذلك • وهى لا تدرى ماذا جذبها اليه على

« يدى البخت لكتكتين الروس » ويتسمت
ميمونة فى سخريه • أين ذلك البخت ؟

ميمونة لها شعر كالليف ، بل كالسلك
وأحيانا يأخذ شكل السلك الشائك • وهى
تتحدث • فى ثقة كبيرة • أن تكون هناك فتاة
أو سيدة لها شعر أسوأ من شعرها • بل هى
تتحدى الرجال فى هذا الأمر • لقد رآها عند
أهرامات الجيزة سائحة زنجية ، فابتسمت لها
فى رقة ، وربت على شعرها اعترافا منها بتفوق
ميمونة عليها فى الشعر المجدد • بل لقد أعطت
ميمونة كمية كبيرة من الفول السودانى تعبيرا
عن حماسها • ومع ذلك فحظها أسوأ من حظ
أى فتاة أخرى •

ميمونة تسمح منذ طفولتها عن « العريس »
الذى يأتى لخطبة البنات إلا أنها لم تره حتى الآن •
وقد بلغت الثامنة والعشرين تماما • ك « أبى
رجل مسلوخ » تسمح عنه منذ طفولتها ولم
تره • وهى تسمح على اعتماد سنوات عمرها عن
فيتات تقدم لهن أكثر من شباب ، بل لقد سمعت
عن فتيات رفضن أكثر من شباب •

وقد حضرت هى نفسها كمدعوة خطبة إحدى
صديقاتها فى المصنع ، وهى لا تنسى ذلك اليوم
السعيد ، لأنها قد ضربت وطردت من الحفل هى
وبعض زميلاتها • صحيح أن خطيب صديقتها لم
يتم الزواج ؛ وهاجر من البلاد إلا أن واقعة الخطبة
ثابتة ولا تزال صديقتها هذه تحكى ماحدثت

الرقبة مفيدة في الدجاج والأوز لأننا «نصمصها»
 ما بالنسبة لأحمد فليس لها لزوم . بل ربما
 كان عدم وجود رقبة شيئاً نافعاً . فلو حدث
 في سكون الليل مثلاً أن ارادت والدته أن
 تختفه ، وهو قائم ، وهو أمر وارد في هذا
 الزمان ، فلن تستطيع لعدم وجود رقبة . ثم إن
 الأسطى لو التقى به من الدور الثاني للورشة لن
 تلسر رقبته . ثم ، ولكن عمليين : ماذا فعل
 الرجال طوال الرقبة براقبهم ؟ يكفي أن تحمل
 رقبته القصيرة رأسه . ثم انه اذا كانت رقبته
 قصيرة ، فإن رأسه طويل ، حتى انه لا يستطيع
 أن يضع على رأسه طاقية من الورق تحميه من
 حرارة الشمس في الاستاد ، عند مشاهدة كرة
 القدم ، وانه « يفتح طاقيتين على بعض » . صحيح
 يقطع الله هنا ليصل هناك .

أما عن فمه فالناس يبالغون . يقولون إن فمه
 يبدأ من إحدى أذنيه وينتهي عند الأذن الأخرى .
 وهذا ليس صحيحاً لأن له خدين . صحيح أن
 خديه صغيران لكنهما منتفخان ، وحبرتهما فائقة
 شناء ، وزرقتهما شديدة صفاء . أما ما يقولونه
 عن أن قدميه الاثنتين « يمين » فهو لايه دعاية .
 فقدمه اليميني تميل ناحية اليمين ، وهذا طبيعي ،
 وقدمه اليسرى تميل ناحية اليمين أيضاً ، وهذا
 أيضاً طبيعي ، وكل انسان تميل قدماه الى ناحية
 من النواحي . وقد تكون المشكلة في نظرهم انه
 يبدأ السير من الطوار الأيسر للشارع ، وينتهي
 على الطوار الأيمن في آخر الشارع . لكن ذلك
 لا يهم مادام ينتهي في نفس الشارع .

أما حكاية أن له بكل قدم سبعة أصابع ،
 فذلك يحمص له ، وليس عليه . لأن من الصعب
 عليه أن يتقلب . فهو كالعربة الماطحة ، أو
 العربة الثقيل ذات العجلات الكثيرة . وهو لن
 يتقلب الا اذا سقطت فوقه عمارة ذات طابقتين أو
 أكثر ، وحتى هذه ستدكه في الأرض ولن تقبله .

أما قولهم انه وغم تحافته الشديدة بـ «دكرشين»
 فهو أولاً افتراء واضح ، لأن له كرشاً واحداً ،
 مكوناً من جزئين ، ولا يصح حسابه الا «بكرشه»
 واحد . ثانياً : أن هذه ميزة ، فميوعة تستطيع
 أن تلمحه من بعيد . وتميزه بسهولة : لأن الرجال
 يتشابهون .



وجه التحديد . انها تتذكر ذلك اليوم جيداً .
 ربما لأنه عندما غطي الطين وجه أحمد أصبح
 أشبه بـ « غريت عم عيده » الذي أحبته . وربما
 لفت نظرهما أن أحمد تلقى الصفات والركلات
 وهو ممسك « بساندوتش فول » ، ثم نهض من
 الأرض ، واستأنف أكل « الساندوتش » بنفس
 الشهية ، وربما بشهية أقوى . وكان ما حدث
 حدث لشخص آخر لا يعني . ان أحمد يقدس
 النعمة . ثم انه رجل ويتحمل .

عندما فاتحها في الزواج . قالت له : اتركني
 أفكر . ثم عادت ونسيت في أقل من دقيقة .
 ما الذي « سحبها من لسانها » وجعلها تقول
 ذلك . التلفزيون . في جميع التمثيليات عندما
 يفتاح الشاب الفتاة في رغبته الزواج منها تقول
 له : دعني أفكر . فلنفرض أنه رجع في كلامه .

ستحطم التلفزيون فوراً .

لكنها مضت تفكر فضلاً . ان الناس يقولون
 عنه انه بلا رقبة ! وان رأسه ملتصق بكتفيه .
 لكنها اجتسمت . فليكن . ما فائدة الرقبة ؟ ان

راسها • ظل رجل أفضل من ظل حائط ، رغم
أن ظل أحمد صغير للغاية •

لم تأت للمشاورة في أمر الخطبة إلا اختها
الكبرى • فالآخرون لم يصدقوا ، واعتبروها
دعابة • أما اختها فقد اعتقدت أن اختها في حالة
خطيرة ، وربما تكون قد ماتت ، وأن نيا الخطبة
ما هو إلا تخفيف لوقع الصدمة •

عندما رأت الأخت الكبرى الحبيب استقبلت
شكله • قالت لأختها : ليس به شيء واحد
جميل • وأنها سوف تستيقظ من نومها لتري
وجهه القبيح ، وعند المساء سيطالعهما نفس
الوجه • أنها عشرة عمره بأكمله •

لم تستطع ميمونة الدفاع • إن ما تقوله اختها
صحيح • قالت أمها : الرأي رأيك يا ميمونة •
قالت ميمونة وهي تهز رأسها كمن تقنع نفسها
بصوت خفيض :

«يس اسمه حلو ، اسمه أحمد ، اسمه ، حلو»
ردت أم ميمونة :

« ألف مبروك يا بنتي ، ألف مبروك » •
وانطلقت الزغاريد •

القاهرة : جمال عبد المتصور

صحيح أن المشكلة تحدث عندما يتسم ، فهو
يكون كمن يبكي بكاء مرا • لكن لم يتسم ؟
ما الذي يدعو إلى الابتسام ! الكارثة تقع عندما
يضحك ، فعيانه تمنعان بشدة ، وأغفه يسيل ،
لكنها لن تحكي له • نكتا •

أما عن شعره ، فلم يجدوا في الورد عيبا •
فقالوا أحمر الحدين • أن شعر صدره غزير ،
لكنهم يبالبون فيقولون : أن بشعره صدرا ، بدلا
من أن يقولوا : أن بصدرة شعرا غزيرا ، حتى
أنهم يقولون : أن بداخل حيتي عينيه شعرا •
وهم ينتقدونه أيضا لأن حاجبيه خاليان تماما من
الشعر • سبحان الله !! الشعر الغزير لا يعجبهم ،
وقلة الشعر لا تعجبهم !!

أما عيناه فيقولون أن واحدة سوداء والأخرى
حمراء • كذبة أخرى • الاثنان حمراوان ، نتيجة
التهاب مزمن •

أما صوته فكمن يصدر عنه أثناء قيام شخص
آخر بخنقه • ابتسمت • الرجل لا يعيبه إلا
« جيبه » ، رغم أنهم يقولون أنه مفلس دائما ،
لكن الله قد يفتح عليه ويمطيه من فضله • عزت



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

قوائم تاريخية

• القوائم الفكرية في الثورة العربية

• شعب مصر

(ملاحظات تاريخية من تاريخ الحديث)

• النشاط الاقتصادي للأجانب وقوة في المجتمع المصري

• القوى الاجتماعية في الثورة العربية

جمال عبد الناصر

جمال عبد الناصر

د. ليل عبد الحميد عبد الحميد

د. لطيفة عبد السلام

تطلب فور صدورها من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها

بالقاهرة والمحافظات

مائة عام من العزلة

وملاحح الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية

على ماهر إبراهيم

وفي عام ١٩٦٨ خصصت جريدة التايمز ملحقها الأدبي الصادر في ١٤ نوفمبر لأدب أمريكا اللاتينية وجاء في افتتاحيته أنه « ما من شك في أن أكبر إسهام في الأدب العالمي اليوم يأتي من أمريكا اللاتينية » .

ولعل من أهم الأسباب التي جعلت الأنظار تتجه إلى الأدب الروائي في أمريكا اللاتينية الأزمة التي تمر بها الرواية الأوروبية منذ أوائل الستينات وشهرة الأديب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس - واند حركة التجديد في أدب أمريكا

أدب أمريكا اللاتينية المعاصر
أدب خصب متجدد . وإذا كان نيل
الأديب الكولومبي جابرييل جارسيا
ماركيز لجائزة نوبل لعام ١٩٨٢ قد
أذهش البعض ، فإن حصول روائي
من أمريكا اللاتينية على تلك الجائزة
كان متوقعا ، على الأقل في أذهان
النقاد المتصلين .

والواقع أن ازدهار الأدب في
أمريكا اللاتينية - ولا سيما
الرواية - قد استرعى أنظار النقاد
منذ أكثر من خمسة عشر عاما .
فمنذ عام ١٩٦٥ كتب الناقد وعالم
الاجتماع الفرنسي روجيه كايواه في
جريدة « لوموند » :

« ان أدب أمريكا اللاتينية
سيكون هو الأدب العظيم في الغد ،
كما كان الأدب الروسي هو الأدب
العظيم في أواخر القرن الماضي ،
وكما كان الأدب الأمريكي في الفترة
ما بين ١٩٢٥ و ١٩٤٠ . لقد دقت
ساعة أمريكا اللاتينية ، ومنها
ستخرج الروائع التي ينتظرها
الجميع » .

اللاتينية - الذي حصل عام ١٩٥٥ ، بالاشتراك مع بيكيت على جائزة النابشرين الدولية ؛ وذلك فضلا عن اضطراب عدد كبير من روائي أمريكا اللاتينية الى الانتقال بفنهم الى المنفى في أوروبا هربا من الاضطهاد السياسي في ظل نظم الحكم الدكتاتورية والرجعية التي كانت ، ولا تزال ؛ آفة أمريكا اللاتينية .

ويجب ألا ننسى أن الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية ، سبق أن كرمت في شخص الشاعر والروائي الجواتيمالي ميغيل أنخيل استورياس الذي فاز بجائزة نوبل عام ١٩٦٧ ، والذي كان من رواد حركة تجديد الرواية الأدب عموما في فترة الخمسينات .

وما من شك في أن الشهرة الواسعة التي حققتها رائدة الكولومبي جارسيا ماركيز « مائة عام من العزلة » منذ أن نشرت بالإسبانية عام ١٩٦٧ ، وملايين النسخ التي بيعت منها في جميع أنحاء العالم وب عشرات اللغات كانت من أسباب حصوله على الجائزة دون غيره من أدباء أمريكا اللاتينية ، وإن كان هو نفسه ذكر ذات مرة أن روايته القصيرة « ليس لدى الكولونيل من يكاتبه » هي أحسن رواياته ، ثم عدل بعد سنوات عن هذا الرأي عندما رفض جدلة قصصه ورواياته القصصية التي نشرت ما بين ١٩٥٦ و ١٩٥٩ باعتبارها « أدبا متعمدا » تسوده

« العقلانية » .

والواقع أن معظم نقاد أمريكا اللاتينية ، ونقاد العالم من بعدهم ، يجمعون على أن « مائة عام من العزلة » نموذج ضائع رائع للرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية ، بل أن شاعر أمريكا اللاتينية العظيم بابلو نيرودا - الذي نال هو نفسه جائزة نوبل عام ١٩٧١ - اعتبرها أعظم عمل روائي كتب باللغة الإسبانية منذ « دون كيشوت » .

ومن نافلة القول أن « مائة عام من العزلة » ، هي وسائر أعمال جارسيا ماركيز من قصص قصيرة وروايات ، لم تولد في فراغ ، بل هي ثمرة من ثمار حركة أدبية شارك فيها جيل بأكمله من الكتاب من مختلف بلاد أمريكا اللاتينية ، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر :

الأرجنتيني	خورخي لويس بورخيس
والكوبي	أليخو كاربنتييه
والجواتيمالي	ميغيل أنخيل استورياس
والأرجنتيني	غويلمو كورتاسار
والكسبيكي	كارلوس فوينتس
والبيرواني	ماريو فارغاس ليوسا
والكوبي	خوسيه ليساما ليما

ومن هنا فإن « مائة عام من العزلة » تعكس كثيرا من ملامح الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية ، التي تجلت بواكبرها في الخمسينات في أعمال فوينتس وكورتاسار وبلغت سنن الرشد والنضوج في الستينات والسبعينات . بل إنها تضمن - بطريقة الصق أو الاقتراض - عدة شخصيات من روايات بعض الكتاب الذين ذكرناهم . وحسبنا في هذه المقالة أن نضمها في إطار ثقافة أمريكا اللاتينية ، وفي الرواية الجديد في أمريكا اللاتينية ، علنا نكتشف كيف يصبح عمل أدبي ما علما على قارة بأكملها ، وكيف يسمو الفن الروائي من المحلية الى العالمية .

أمريكا اللاتينية : الإطار الثقافي العام

نحن أمام قارة من العالم الجديد ومن العالم الثالث مساحتها أكثر من عشرين مليون كيلو متر مربع ويقطنها أكثر من ثلاثمائة مليون نسمة يعيشون في عشرين دولة ناطقة بالإسبانية ودولة واحدة بالبرتغالية - هي البرازيل - فضلا عن دول صغيرة مثلها جزر في الكاريبي ، لفتها الانجليزية والفرنسية .

وقد كان لهذه الثوابت الدائمة في الواقع الثقافي لأمريكا اللاتينية أكبر الأثر في الأدب ، ولا سيما في الفن الروائي الذي كان دائماً يحاول أن يعبر عن هذا المزيج الثقافي المعقد فلان نارة ينتصر لبقايا العنصر « البدائي » يثرا وفيما مضى ، وتارة أخرى للعنصر «الايبيري» او الأوروبي المعاصر فكرا وفيما ونودجا .

الأنوار الاجتماعي السياسي

نستطيع ان نقول بشئ من التبسيط والايجاز ان الواقع الاجتماعي السياسي في أمريكا اللاتينية تسيطر عليه ظاهرة التخلف بكل معانيه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية . وهو واقع عتيف حافل بالمتناقضات ، يحل في ثنياء بدور الثورة والعنصر : على الاستغلال الاقتصادي الداخلي ، وعلى الحكم الدكتاتوري ، وعلى الهيمنة الأمريكية ، وعلى الفوارق الطبقة والعنصرية الخ ... فأمريكا اللاتينية في حالة غليان دائم تحت ضغط الانفجار السكاني ، وسوء توزيع الثروات ، ومنازعات الحدود ، والاقتلالات العسكرية ، ووطاة الامبراطوريات الصناعية والزراعية الأمريكية .

ملامح الرواية الجديدة في « مائة عام من العزلة »

مرت الرواية في أمريكا اللاتينية بأطوار كانت تركز فيها على إبراز الواقع الطبيعي والواقع الاجتماعي والواقع « البدائي » - الهنود الحمر والزنوج . ولكن هذه الأطوار لم تسفر عن أدب عالمي حقا ، ولم يكن ذلك لضعف في الموضوعات ، فقد كانت شائعة ومعمرة ومتميزة . وإنما كان هذا راجعا - في رأي أنصار الرواية الجديدة - الى أن الرواية الواقعية التقليدية قد وصلت الى طريق مسدود ، من ناحية ، وإلى قصور المعالجة الفنية وإهمال القيم الجمالية ، من ناحية أخرى .

ومن هنا فان أهم ما يميز الرواية الجديدة - و « مائة عام من العزلة » - هو النظرة الجديدة الى الواقع ، والمعالجة الجديدة لفن الرواية :

ولأن سكان أمريكا اللاتينية خليط مولد عجيب من أحفاد السكان الأصليين الهنود الحمر ، والمستعمرين المستعمرين الأوائل من الاسباب والبرتغاليين ، والمهاجرين من أوروبا وغيرها من أنحاء العالم ، والأفارقة الذين جلبوا عنوة لتسخيرهم في الزراعة والتعدين ، فان الأنوار انغمس العام الذي يعيشون فيه ينطوي على ثلاثة عناصر أساسية متميزة كان بينها تفاعل مستمر على مر القرون ولها انعكاساتها الأدبية الدائمة :

★ عنصر « بدائي » تمثله ، من جهة ، ثقافة السكان الأصليين من الهنود الحمر الذين أخضعوا اخضاعا بقوة السيف وبهجة الدين والتبشير بعد اكتشاف العالم الجديد . وهم أموم كانت لبعضها ، ان لم تقل كلها ، حضارات موهلة في القدم ، كحضارتى المايا والأزتك ، وتقاليده عريقة وآداب شفهية متميزة وأساطير وخرافات متصلة في الوعي الجماعي . وتمثله ، من جهة أخرى ، التقاليد الثقافية الزنجية التي بقيت دائما حية في وجدان سكان أمريكا اللاتينية السود . وأهم ما يميز هذا العنصر « البدائي » هو تامل الأساطير والمخافات وبقايا الايمان بالبحر وتاليه الطبيعة واعتبار الانسان جزءا لا يتجزأ منها ، وتقديس الأسرة والجماعة ، الخ .

★ وعنصر « ايبيري » صنعته الفاتحون المستعمرون من الاسبان والبرتغاليين من واقع تجربة الفتح والاستعمار والاختلاط والتزاوج مع السكان الأصليين ونشر الديانة المسيحية واللغتين الاسبانية والبرتغالية ، وما جملوه معهم من تقاليد وأساليب فنية ، مثل أسلوب البساروك ، ومن مذاهب فكرية مثل النزعة الانسانية العلمية ، الخ .

★ وعنصر أوروبي حديث تمثله الأفكار الوافدة من أوروبا مع المهاجرين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ولا سيما العقلانية والنظام الجمهوري ، وفكرة التقدم والانفتاح على العالم الخارجي ، وبوجه عام كل ما هو « ايديولوجي » . يضاف الى ذلك إشعاع المركات والمدارس الفكرية والأدبية والأوروبية الحديثة وتأثيرها في أوساط الأدباء والمثقفين .

الحلق والواقع

العالم الواقعي ، ولكنك تجد فيه كل عالم أمريكا اللاتينية وإنسان أمريكا اللاتينية . وليس في الرواية ما يشير إلى مونت ماكوندو الجغرافي ، لأن مونت لا يهم من الزاوية الفنية ، ذلك أن المهم هو خلق عالم مستقل يعبر عن نسبية الواقع . فما يعتبره أهل ماكوندو طبيعيا فهو طبيعي ، وما يعتبرونه ممكنا فهو ممكن ، وما يعتبرونه خارقا فهو خارق .

والشواهد على ذلك كثيرة ؛ منها مثلا وصف ماركيز لواقعة اصطحاب خوسيه أركاديو بوينديا ابنه إلى خيمة الفجر - التي قالوا إنها كانت للملك سليمان - ليشاهدوا لأول مرة « اختراع حكما مقيس العجيب » ، وهو ببساطة كتلة من الثلج ؛ خوسيه أركاديو بوينديا يجازف أولا بقوله أنها « أكبر ماسمة في العالم » ، وابنه الطفل أورليانو يلمسها سريعا ويقول مرتاعا : « إنها ثقلى » . ثم يعود الأب ليضع يده على هذه الأعجوبة ويقول متائرا وكأنه يقسم على كتاب مقدس : « هذا هو أعظم اختراع في عصرنا » . ومثل هذا « الواقع النسبي » نجده أيضا في وصف دخول القطار والتليفون إلى ماكوندو ، ونظرة السكان البدائية إلى هذه العجائب الجديدة .

واسم ماكوندو قد نكرر من قبل ، كان تدور فيه أحداث قصص أخرى لماركيز ولكنها في « مائة عام من العزلة » خلق مكتمل متمعد يسمح بأن يكون كل شيء ممكنا . وقد اختلفت آراء النقاد حول دلالة ماكوندو ، والبعض يرونها صورة مصغرة للعالم ، والبعض الآخر يراها صورة لكولومبيا ، والبعض الثالث يرى فيها نموذجا لمستعمرة في الفترة الأولى من اكتشاف أمريكا الجنوبية واستيطانها . بيد أن أحداث الرواية توحى بأن الكاتب أرادها رواية شاملة تحكي قصة الإنسان على الأرض وقصة الإنسان في أمريكا اللاتينية في آن معا . وماكوندو ، على أية حال ، توحى بفكرة العالم حديث النشأة و « العالم الجديد » كليهما : « كان العالم جديدا ، حتى أن الأشياء كانت بلا أسماء » .

« مائة عام من العزلة » تعبر عن تصور جيد للعلاقة بين الفنان والواقع ، يعبر الفنان من قسود الواقع المعنى المحل سعيا إلى خلق واقع فني عالمي . موافقيه أحداث أي رواية - في رأي جيل ماركيز من الروائيين - إنما تتوقف على مدى الفعالية في عرض تلك الأحداث ، أي على فن المؤلف . وجودة الرواية ومصداقيتها لا تقاس بمدى ارتباطها بالحياة الواقعية المحلية ، بل بقدرتها الذاتية على الإقناع ، وعلى أن تفرض نفسها على القارئ كواقع حي منطقي في ذاته وانفلاتا من ذاته . ففهم الواقع إذن نسبي ، لأنه يتوقف على نظرة من يشارك فيه ويختلف من شخص إلى آخر بحسب بيئته وثقافته وزمانه ومكانه في المجتمع . ونحن نلج في هذا الرأي تفسيراً لمنهج بورخيس الذي يعتبر أن من حق الروائي أن يفعل في فنه ما يشاء ، مادام يفسر ، أو حتى يمرض ، علما يرى القارئ أنه موجود . أو يمكن أن يكون موجودا ، أو يمكن أن نعلم بأنه موجود . وتلك نتيجة منطقية لفلسفة بورخيس « الخيالية » التي تنكر العالم المرضوعي وتحل محله عالما تخيليا يحتويه ضمنا .

ولذلك فليس لنا أن نعجب إذ نسمع ماركيز يقول صراحة في حوار له مع روائي آخر هو البرواني ماريو فارغاس ليوسا :

« اعتقد أنني في مائة عام من العزلة - على الخصوص - كاتب واقعي ، لأنني أؤمن بأن كل شيء ممكن وكل شيء واقعي في أمريكا اللاتينية » .

الواقع الفني في « مائة عام من العزلة »

ماكوندو ، البلدة الاستوائية التي تدور فيها أحداث « مائة عام من العزلة » ، قد تكون قريبة الشبه بقرية مجاورة لبلدة أركانكا التي نشأ فيها جارسيا ماركيز على ساحل كولومبيا ، ولكنها في الرواية عالم منفصل منزحل يحتل فيه الواقع بالخيال والأسطورة والحرافة في نسج واحد ، عالم جديد لا وجود له في أي مكان من

الراوى انها : « فى الحقيقة لم تكن مخلوقا من مخلوقات هذا العالم » .

توقيع المحلى فى « مائة عام من العزلة »

سبق أن ذكرنا أن جيل جارسيا ماركيز من الروائيين يرى أن مهمة الروائي ليست هى تقليد الواقع الموضوعى أو تصويره أو إعادة بنائه ، بل هى تتمثل فى خلق واقع فنى يتضمن فى ثناياه هذا الواقع « المحلى » .

وملامح الواقع المحلى فى كولومبيا وأمريكا اللاتينية كثيرة فى « مائة عام من العزلة » ، وهى معروضة على نحو يبرز وجهة نظر الكاتب وتقدمه لظواهر مجتمعه ، ولا سيما ظاهرة العنف فى غيبة الديمقراطية ، والصراع السياسى - التاريخى فى أمريكا اللاتينية - بين المحافظين والأحرار : الحولونيل أورليانو بوينديا يقسود ٢٢ عصيانا مسلحا ضد الحكومة الاستبدادية ، ويعزم فيها

كلها . وإخومة (المحافظة) ترسل الى ماكوندو مندوبيا يامر بطلاء واجهات المنازل باللون الأزرق احتفالا بعيد الاستقلال الوطنى ، ثم يصعد الى تزوير الانتخابات . وفى موضع آخر يقال ان « حكومة المحافظين تقوم ، بتأييد من الأحرار ، باصلاحات تتضمن اصلاح التقويم كى يبقى كل رئيس فى الحكم مدة مائة عام » . وتنداهى ظواهر العنف بإعلان الأحكام العرفية ونشوب الحرب

الأهلية ، ويعلم رميا بالرصاص الطبيب الأراهيى « الدجال » نوجيرا الذى كان يدعو الى « تصفية كل موظفى الحكومة وأسرهم ، ولا سيما الأطفال ، لاستئصال شائفة الظلم للمحافظ » ، ويضرب رجل الدين بكومب البنادق . وعندما يصبح أركاديو - وهو من الأحرار - حاكما لما نونسو يتبادى فى استخدام العنف « حتى أصبح أفسى حاكم عرفته ماكوندو » .

أما عن الواقع الاجتماعى الاقتصادى فيكنى مثلا عليه فى الرواية قصة الاستعمار الاقتصادى الأمريكى مثلا فى شركة الموز واستغلالها لمعالمها من سكان ماكوندو : « كانوا يزعمون أن أجروم لا يدفع لهم دراهم بل نساتم لا تفهمه إلا نى شراء لحم الخنزير المستورد من قرجينيا من مخازن

وإذا كانت بعض الأشياء الجديدة فى هذا الصالم الجديد تنكس طابعا خارقا فى نظر « البدائيين » ، فإن بعض الأشياء والأحداث الحقيقية القديمة تنكس طابعا خرافيا . وأكبر مثل على ذلك هو قصة مذبحه العمال التى أصبح كل أهل ماكوندو يعتقدون أنها لم تقع ، باستثناء خوسيه أركاديو الثانى وأورليانو بابولونيا .

الحواقر فى « مائة عام من العزلة »

يبد أن تعبير ماركيز عن نسبية الواقع لا يتوقف عند هذا الحد . فهو يضفى طابعا من « الواقعية » على أشياء وأحداث يعتبرها الإنسان - المثقف أو المتحضر - من قبيل الخيال الجامح . وفى هذا يقول ماركيز : « كنت أبحث أيضا فى مائة عام من العزلة عن العالم الذى يكون فيه كل شىء ممكنا : عالم البساط الطائر والبشر الذين يصعدون فى السماء روحا وجسدا » .

والرواية حافلة بالحواقر والعجائب التى يروىها ماركيز فى ثنايا الأحداث « الحقيقية » وكجزء مدم لها بنفس الطريقة التى يروى بها أبسط الأحداث الواقعية وبأسلوب طيبى غير متكلف يستدرج القارىء الى التسليم بأن ما حدث أمر طيبى (أى عالم ماكوندو) ، ربما لأن ماكوندو عالم جديد حديث النشأة لا يستغرب فيه شىء .

ويكفيينا من أمثلة الحواقر فى « مائة عام من العزلة » : البساط الطائر أو بساط الريح الذى أحضره الفجر معهم ، وكيف أن الفجرى ملكياديس بحث حيا بعد مماته ، ثم مات مرة أخرى ، والزهور التى تساقطت أثناء دفن خوسيه أركاديو بوينديا ، وحديث أورسولا معه بعد وفاته ، وانبيوات المدينة التى تضمنتها الرواية ، وحلم انشاء مدينة ماكوندو الصاغية التى « جدران بيوتها مرايا » ، والأطمار التى ظلت تهطل على ماكوندو دون انقطاع مدة أربع سنين وأحد عشر شهرا ويومين .

يبه أننا ينبغي أن نستثنى من هذه الحواقر ميالفة شعرية رائمة ، هى الجيلة ريميدوس التى صعدت الى السماء جسدا وروحا والتى يقول

الشركة • وعندما يضرب العمال بقيادة خوسيه اركاديو الثاني عن العمل يعد أن عيل صبرهم من كثرة تحايل الشركة الأمريكية وإنكارها لحقوقهم تتدخل الحكومة ويتدخل الجيش ويطلق الرصاص على حشود العمال المضربين وأسرمهم وتقع مذبحة العمال الرهيبة التي وصفها ماركيز وصفًا رائعًا ومروعا : « صرخة الموت » ... و « ذيل الثنين » ... و « القطار الصامت الذي لا ينتهى » يدل إلى البحر ثلاثة آلاف جثة •

واقع الانسان والزمان في « مائة عام من العزلة »

واقع الانسان في مواجهة الدهر هو الموضوع الاساسى ، أو لنقل « العميق » ، لرواية جارسيا ماركيز • فهي في الحقيقة تصالج واقع الانسان على عدة مستويات متداخلة : الواقع الموضوعى والذاتى ، والواقع الفردى والجماعى ، والواقع اليومى والحرايى ، والواقع التاريخى والأسطورى ... الخ • وبديى أن واقع الانسان في مواجهة الزمان هو الواقع الوحيد الذى لا يمكن أن يوصف بالنسبية ، ومن ثم فإن هذا الجانب الموضوعى من مائة عام من العزلة لا يخضع للنظرة الجديدة إلى الواقع • ولكنه من جهة أخرى يعبر عن اتجاه جديد في رواية أمريكا اللاتينية من حيث موضوعاتها ، فقد أصبح الانسان ، لا الطبيعة ، هو محور الرواية • ويعتبر كثير من النقاد هذا التحول علامة بارزة من علامات تضج الرواية في أمريكا اللاتينية • وفى هذا يقول الروائى والنقاد ماريو فارغاس ليوسا :

« ان مشكلات الانسان وكواييسه وطموحاته هي الموضوعات الاساسية لفن الرواية الجديد ، وليس سهول البامبا والفضاض وحقول القصب كما كان الحال في الرواية البشائية » • ان الموضوعات « النابسة من البيئة المحلية » لم تستبعد ، ولكنها كثفت ووضعت في إطار عالمي بعد أن كان « قليميا » •

وقد صور ماركيز المواجهة غير المتكافئة بين الانسان والزمان من خلال تاريخ أسرة بويديا من نشأتها حتى انقراضها في الجبال بلدة

ماكوندو • ويمكننا أن نقسم هذا التاريخ إلى ثلاث مراحل :

★ مرحلة الاكتشاف والتأسيس : وهي مرحلة استكشاف موقع ماكوندو وإنشائها • وهي مرحلة البدائية والفجر والحوارق و « اكتشافات » خوسيه اركاديو بويديا ومعناها أن الأرض « كروية كالبرتقالة » •

★ مرحلة النمو والتوسع : وهي مرحلة وصول التنظيم الحكومى والمدنية وحروب الكولونيل أورليانو بويديا وإنشاء مزارع الموز التى جلبت معها الاستعمار الاقتصادى الأمريكى •

ولسنا نبالغ اذا قلنا أن شخصية أورسولا هي محور هذه المرحلة ومحور الرواية من حيث مقاومة الانسان لمعادى الدهر • وبموتها يبدأ انقراض أسرة بويديا وأنصار ماكوندو ، بل أن شبحها يعود إلى بيت الأسرة حيث « يسمعون صسوت أورسولا تحارب نواميس الخلق كي تحفظ الأسرة من الانقراض » •

★ مرحلة الانهيار والانقراض : وفيها يموت أفراد الأسرة اثنين اثنين ، ويولد طفل النبوة ، طفل الخطيئة والانقراض : « كان فيه كل ما يشير ببدء جديد لهذه السلسلة ينقيها من آفات السبئة ومن العزلة لأنه الوحيد ولد من الحب عبر قرن من الزمان » • ولكنه كان كابوس أورسولا ، المثلث الذى نه ذنب كذنب خنزير •

فن الرواية الجديدة في « مائة عام من العزلة »

في الجزء الأخير من الرواية يكشف جارسيا ماركيز عن تصور معين لطبيعة الأدب • فأورليانو ينفب عصر كل يوم إلى المكتبة ليتناقش مع أربعة من الأصديقاء « كانوا أول وآخر من عرف من الأصديقاء في حياته » كانت هذه الجلسات المصاصة عنده ، وهو سجين الحقيقة المكتوبة ، تلك الجلسات التى كانت تبعد في المكتبة في الساعة السادسة وتنتهى في الماخير عند الفجر ، نوعا من الكشف • لم يكن يخطر بباله من قبل أن الأدب أفضل لعبة اخترعت للسخرية بالناس •

ولكن الرواية حافلة بالموضع التي ترقى فيها اللغة الى مستوى الشعر .

وقد سبق أن أشرنا الى « واقعة » صعود ريميديوس الى السماء جسدا وروحا ، باعتبارها مبالغة شعرية . والواقع أن جارسيا ماركيز نفسه يقول انه لم يكن أمامه من وسيلة لاقناع القارئ بما أراد أن يصوره الا وسيلة المعالجة الشعرية . بل انه يقول في مناسبة أخرى انه يعبر عما يريد « عن طريق معالجات شعرية لتجاربه الشخصية » .

وهذا الاهتمام الجمالي باللغة « مة رئيسية من سمات الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية . فلكي يكون الروائي « خالقا » حقا ، يجب أن يكون شاعرا ، بمعنى استغلال الامكانيات التعبيرية لأداته ومادته - وهي اللغة - الى أقصى حد ممكن .

الحلم والخيال

لعل أول انطباع يتكون لدى من يقرأ « مائة عام من العزلة » هو أنه يعيش حلمًا تنمحي فيه الحدود بين الواقع والخيال ، حلم يستحيل عليه - بعد أن ينتهي من قراءة الرواية - أن يستعيد تفاصيله . فالصور والشخصيات والأحداث والخيالات تختلط في ذهن القارئ فلا يعرف ان كان ما يقرأ حقيقة أو خيالا ، ولعله يجد نفسه يفعل ما فعله أورليانو في نهاية الرواية ، اذ راح يقلب بسرعة صفحات سفر ملكياديس ، يريد أن يعرف النهاية التي يعيشها .

وقد سبق أن أشرنا الى أن جارسيا ماركيز لا يقيم في روايته حاجزا بين الخيال والواقع بل يزوجها معا بأسلوب واحد وعلى مهوى لغوى واحد . ولا شك في أن الجو الحلمى الذى يسود « مائة عام من العزلة » - وكثيرا من روايات أمريكا اللاتينية الجديدة - من أهم العناصر التي تستلجج القارئ الى تقبل هذا المزيج السحري وكأنه أمر طبيعى داخل حدود عالم الرواية .

مثل هذا التصور يوحي بأن ماركيز - من يؤمن بأن الأدب لعب ، والأدب سحرية - وما من أحد يقرأ « مائة عام من العزلة » الا وتلفت نظره نبرة الدعابة والمبالغة الضاحكة الساخرة التي يلجأ اليها الراوى في وصفه لكثير من أحداثها .

ولكنه يشير أيضا الى أن الأدب « اختراع » أو لنقل خلق محض نتيجة منطقية لمبدأ التحرر من الواقع المعين - لأن الواقع نسبي - وخلق واقع فنى له نواحيه الخاصة النابعة من داخله .

و « مائة عام من العزلة » نموذج رائع للرواية كخلق لغوى وللروائي كخالق لا تحدد حريته حدود الا حدود مادته وهي اللغة . وقد كان من حسن حظ جيل جارسيا ماركيز من الروائيين أن جيل الرواد ، من أمثال بورخيس ونيرودا وأستورياس ، قد هدم الحواجز التقليدية بين الفنون أو الأنواع الأدبية فأصبحت اللغة بكل إمكانياتها التعبيرية أداة طيعة للروائي الجديد ، مع تجريب لكل الوسائل والأساليب الروائية ، قديما وحديثا . فنحن أمام جيل يرتاد كل عوالم الأدب في كل مكان من العالم . وماركيز هو القائل : « وراء كل قصة قصيرة عشرة آلاف عام من الأدب » .

وقد نجد في « مائة عام من العزلة » ما يذكرنا بأسلوب وليم فوكر وفيرجينيا وولف ، ولا سيما في « أورلاندو » التي ترجمتها بورخيس الى الأسبانية ، وبأسلوب الباروك في المزج بين الوقائع والخيالات ، وبأسلوب « اللصق » أو اقتراض بعض الأحداث والشخصيات من أعمال فنية أخرى . بيد أننا سنتكفى بالإشارة الى أربعة عناصر هامة تتجلى فيها بعض ملامح فن الرواية الجديد في أمريكا اللاتينية :

المعالجة اللغوية

أسلوب جارسيا ماركيز في « مائة عام من العزلة » أسلوب ثرى سلس سريع الإيقاع .

المعالجة الزمنية

بعض النقاد « مائة عام من العزلة » بأنها عودة الى فن الحكاية في ألقى صوره ، كبا يتجمل مثلا في حكايات « ألف ليلة وليلة » و « مائة عام من العزلة » - مثل « ألف ليلة وليلة » - تتضمن حكايات عديدة متشابهة ويسودها جو سحري ملكياديس ، والبساط الطائر ؛ والصندوق السحري ، وماكوندو « منقطة مسحورة » ، والمواقف فيها كثيرة .

ويكفى أن نذكر من موضوعات الأدب القديم والشعبي التي يستغلها ماركيز في روايته : قصة خلق العالم (التكوين) ؛ والقدر المكتوب (سفر ملكياديس) ، والأحلام والنبوءات (تاميسيس ماكوندو) ، والعقاب الإلهي لمن يميث بنواميس الخلق (ذنب الخنزير) ؛ وأشباح الموتى ، والصعود الى السماء (ويميدوس) .

ولعل أول تساؤل يثور في ذهن القارئ - وقد استعرضنا بإيجاز شديد طائفة من ملامح الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية من خلال « مائة عام من العزلة » - هو عن سر انتقال تلك الرواية من المحلية الى العالمية ، ولماذا لا ترقى الرواية العربية الى العالمية ، لاسيما وأن هناك أوجه شبه بارزة بين أمريكا اللاتينية والعالم العربي . (لغة واحدة ، حضارات وتقاليد عريقة ، عالم ثالث نام ، الخ ..)

ولسنا نزع أن عندنا الاجابة عن هذا التساؤل . ولكن ربما كان من المفيد أن نتدبر نظرية الروائي في أمريكا اللاتينية الى واقعه ونظيرته الى الرواية كخلق فني ، ونظيرته الى القيم الجمالية والالتزام الاجتماعي والفني . فمعظم جيل جابرييل جارسيا ماركيز كتاب ملتزمون بالعدالة الاجتماعية والحرية والتقدم ؛ وأدبهم ادب ثورة على الاستغلال والاستعمار والقهر ، ولكنهم يرون أن أهم واجب من واجبات الأدب الملتزم هو أن يخرج أدبا جيدا بالغاير الجمالية ، لأن الشكل هو الوسيلة الوحيدة للوصول الى المضمون .

باريس : علي ماهر ابراهيم

تطبيق التسلسل الزمني من الأساليب الشائعة في الرواية الجديدة وما . فالراوي في « مائة عام من العزلة » محيط بكل شيء ، وتكاد نقول تادر على كل شيء ، وكأنه إله يعرف البداية والنهاية ومسيرة الأحداث ومدتها . وهو يروى لنا تلك الأحداث دفعة كيفما يحلو له ، دون مراعاة لتتابعها الزمني . فيذكر لنا وقائع ثم تحدث بعد ، ويحكى لنا عن شخصيات لم يقدمها لنا من قبل . ويخلط الحاضر بالماضي والمستقبل .

ولنقرأ ، مثلا ، السطور الأولى من الرواية :

« بعد سنوات طويلة (المستقبل) ، وأيام زوليانو بوينديا عصر ذلك اليوم البعيد (الماضي) فصيلة الأعداء (الحاضر) ، تذكر الكولونيل الذي اصطخبه فيه أبوه لكي يعرف ما هو الثلج . »

وقد ذكر ماركيز أنه كتب هذه السطور منذ سنوات عديدة قبل أن يكتب على كتابته روايته .

أما من حيث طبيعة الزمان في الرواية ، فهو زمان دائري ينقضي (بالنسبة لصهر الانهسان الفرد) ولا ينتفي (لأن كل شيء يتكرر) . وقد أكد ماركيز هذا الطابع الدواني للزمان عن طريق تكرار أسماء الشخصيات من أسرة بوينديا جيلا بعد جيل ، بل وتكرار خصائصهم ، وكان كل شيء « عود على بدء » .

وهذا التصور لطبيعة الزمان سائد في كثير من الحضارات القديمة . ولكنه في الرواية يسمح للراوي المحيط بكل شيء ، وكان كل شيء قدس مكتوب في لوح محفوظ (سفر ملكياديس) ، بأن يتحكم في سرعة انقاع الرواية .

عودة الى الحكاية الشعبية

جيل جارسيا ماركيز من الروائيين يعني عناية كبيرة بالأدب الفولكلوري في أمريكا اللاتينية ويعيون الأدب القديم بوجه عام . وقد وصف

الخيال والخيوف
في أدب جارسيا ماركيز

قصة للطفلة:
جارسيا ماركيز
ترجمها عن الإسبانية:
على ماهر إبراهيم

رجل عجوز له جناحان كبيران

الفناء . ووقف الاثنان ينظران الى الجسم الساقط
وقد ألجمت العنشة لسانيهما . كان يرتدى
اسملا بالية ، ولم يكن في راحته الاجرد سوى
نسالات قليلة باعثة ، اما فمه فلم يبق فيه سوى
بضعة أسنان قليلة . وكانت هيئته الرثة التي
تضيق هيئة الجد العجوز الذي أصابه البلب قد
جردته من كل مهابة . وكان جناحاه اللذان
يشبهان جناحي ديك ضخم ، وقد علتها القذارة
وراح نصف ريشهما ، قد انفرسا تماما في
البركة المرحلة . وما لبث بيلايو وإيليسندا بعد
طول مراقبتهما له واستغراقهما في ذلك أن
تغلبا على ذهولهما وأصبحا يعتبرانه شيئا مألوفا ،
ثم تجرأ وحادثاه ، وود عليها بلغة غير مفهومة
ولكن بصوت رخيم كأصوات الملاحين . وهكذا
تجاوزا عن مشكلة الجاحين وخلصا بحكمة
تستحق الثناء الى أنه غريق وحيد نجا من سفينة
اجنبية قلبتها العاصفة . يبه انها ناديا على
جارية لهما كانت تعرف كل شيء عن الحياة والموت
لتراه ، لم تلبث بعد نظرة واحدة أن انقضت
من ضلالهما . قالت لهما : انه ملاك . ولا شك
في أنه جاء من أجل الطفل ، ولكن المسكين طاعن
في السن الى حد أن الأمطار أسقطته .

في اليوم الثالث من بدء سقوط الأمطار كان
بيلايو وزوجته قد قتلا في منزلها عددا كبيرا
من السراطين البحرية حتى أنه اضطر الى اجتياز
فناء داره الذي غمرته المياه ، كي يلقى بتلك
السراطين الصرعى في البحر ، لأن حرارة الطفل
الوليد ظلت مرتفعة طوال الليل ، وكانا يتفقان
أن الرائحة النتنة هي السبب في ذلك . كان
العالم حزينا منذ يوم الثلاثاء . وكانت النساء
والبحر كلاهما أشبه بالرماد . كما أن زمال
الشاطيء التي كانت في شهر مارس تلعب كذرات
من النود تحولت الى بركة من الوحل والحار
النتن . وكان الضوء رقيقا في الظهيرة حتى أن
بيلايو وجد صعوبة لدى عودته الى البيت ، بعد
أن التقي بالسراطين ، في تبيين ذلك الكائن الذي
كان يتحرك ويثن في طرف الفناء . وكان عليه
أن يقترب كثيرا ليكتشف أنه رجل عجوز وسقط
على وجهه في الوحل ، وعجز رغم محاولاته الجاهدة
عن الوقوف على قدميه لأن جناحيه الهائلين كانا
يحولان دون قيامه .

وذعر بيلايو من هذا الكابوس فهرع يبحث
عن زوجته إيليسندا التي كانت تضع الكمادات
على جبين الطفل المريض ، واضطجعتا الى طرف

الملك في طوف ومعه ماء عذب ومؤونة تكفي ثلاثة أيام ، ولئن يتركاه لمسيره في عرض البحر • غير أنهما عندما خرجا إلى الفضاء مع ضوء الفجر ألفيا كل الجيران وقد وقفوا أمام حظيرة الدجاج مماكسين الملك دون أدنى ورج ، ويلقون له من فتحات السجاج بأشياء تؤكل ، وكأنه ليس مخلوقا خارقا ، بل حيوانا من حيوانات السرك •

وقبل الساعة جاء الأب جونسالو وقد أزعجه النبأ الذي لا يصدقه عقل • وفي ذلك الحين كانت قد هزمت إلى المكان جموع من الفضوليين آتلي طيشا ممن أتوا في الفجر ، وراحوا يخوضون في تكهنات لا حصر لها عن مستقبل الأسير • فكان أكثرهم سذاجة يظنون أنه سيمتحن عمدة للعالم ، وتكهن آخرون ، أقوى شكية ، بأنه سيرقى إلى رتبة جنرال ذي خمس نجوم كي يكسب كل الحروب • وكان بعض الحالمين يتمنون أن يحفظ كلفل ، كي تولد في الأرض سلالة من البشر المجنحين والمكماء يقومون على شؤون الكون ، بيد أن الأب جونسالو كان خطايا شديد الباس قبل أن يصبح قسا • ولقد اتكا على سجاج الحظيرة واستعرض قواعد الدين في لحظة • ومع ذلك طلب أن يفتح له الباب كي يراقب عن كثب ذلك السيد الباس الذي كان يبدو وسط الدجاجات الفارقات في التفكير وكأنه دجاجة فضيحة همة • كان مرتبيا في ركن من الحظيرة وقد بسط جناحيه ليحفهما على الأرض وسط قشور الفاكهة وبقايا الطعام التي اتقاها له زوار الصباح الباكر • كان غير عابئ بقله حياة الناس • وقد رفع بالكاد عينيه اللتين تشبهان عيون تجار المعاديات وغغم بشيء من لفته عندما دلف الأب جونسالو إلى داخل الحظيرة وألقى عليه تحية بالغة اللاتينية ولقد وقع في قلب القس أول ارتياح في زيفه عندما تبين له أنه لا يفهم لغة الرب ، ولا يعرف كيف يحيى خدامه • ثم لاحظ أنه إذا نظر إليه عن قرب يبدو آدميا أكثر مما ينبغي • فقد كانت تنبثق منه رائحة لا تطلق من أثر البقاء في العراء • وكان في ظهر جناحيه لحاظ طفيلية متناثرة ، كما كان ريشه الطويل في حالة رلة من جراء الرياح البرية ، ولم يكن في طبيعته البائسة ما يتفق



وفي اليوم التالي كان الناس جميعا يعرفون أن في در بيلايو ملك أسير بشمعه ولحمه • ولما كانت الجارة الحكيمة قد افكت بأن ملائكة هذه الأيام هم البقية الهائمة على وجهها من أفلتوا من مؤامرة سماوية ، فإن قلوبهم لم تطاوعهم على قتله بهراواتهم • وقد ظل بيلايو يقف في المطبخ مترجعا طوال العصر مسلحا بصفا المأمور القضائي التي يحملها في وظيفته • وقبل أن يذهب للنوم أخرجه عنوة من بركة الوحل وأغلق عليه الحظيرة المخاطلة بالأسلاك مع الدجاج • وفي منتصف الليل ، عندما توقفت الأمطار ، كان بيلايو وإليستندا لا يزالان يمارسان القتل في السراطين البحرية ، وبعد قليل استيقظ الطفل وقد ذهبت عنه الحس وانفتحت شهيته للطعام • ومن ثم اتناهما توبة من الكرم وقررا أن يضمنا

التميم ، لأنهما استطاعا في أقل من أسبوع أن يملأ غرف النوم بالنقود الفضية ، بينما كان طابور الحجاج الذين كانوا ينتظرون دورهم في الدخول يصل إلى الجانب الآخر من الألق •

وكان الملاك هو الوحيد الذي لا يشارك في هذا الحدث الذي يدور حوله هو نفسه • فقد كان يقضي وقته في البحث عن ركن مريح في عشه المستعار يكاد يفقد وعيه من سمر جهنم المنبعث من مصابيح الزيت ومن شموع الترابين التي تبتها الحجاج على سياج المطيرة وقد حاولوا في البداية أن يطعموه بيلورات الكافور ، وهي ، على حد زعم الجارة الحكيمة ، طعام الملائكة الخاص • ولكنه كان عازفا عنها كما كان عازفا عن الأطعمة البابوية التي جاء بها طلاب التوبة ، ولم يعرف أحد مطلقا ما إذا كان السبب في اكتشافه في النهاية بالباذنجان المدحوق طعاما له ، هو كونه هلاكا أم كونه عجوزا • وكان يبدو أن الفضيلة الحارقة الوحيدة التي يتحل بها هي الصبر • لا سيما في الفترة الأولى ، حينما كان الدجاج ينقره بحثا عن الطليعات الجمجمة المتكاثرة في جناحيه ، وحين كان المجزة ينتزعون بعض ريشه ليمسوا بها عاهاتهم ، بل إن أكثر الزوار ودعا كانوا يقدفونه بالمجاعة كي يقف فيشاهدوا جسمه كاملا • وكانت المرة الوحيدة التي نجحوا فيها في إثارة هياج عثما كروا جنبه بمسهم المحول بعد أن ظل عدة ساعات بلا حراك حتى ظنوا أنه مات • وعندئذ استيقظ وهو يهذي بلغة غريبة مفهومة وقد اغرورت عيناه بالدموع وخفق بجناحيه عدة مرات فأثار زوبعة من فضلات الدجاج والغبار القمري ، وموجة من الذعر بتد وكأنها من عالم غير هذا العالم • ورغم أن كثيرا من الناس كانوا يمتدقون أن سورته لم تكن سورة غضب بل سورة ألم ، فقد أصححوا منذ ذلك الحين ، يتجنبون ازعاجه لأن الأغلبية أدركت أن سليلته لم تكن سلبية بطل يؤثر الانزواء ، بل سلبية بركان قائم • وواجه الأب جونسالو طيش الجموع الغفيرة بحجج من عندياته ، ريشا يأتيه القول الفصيل في طبيعة الأمير • غير أن بريد روما كان قد نسي معنى الاستعجال • فقد راحوا يستفسرون بين فترة وأخرى عما إذا كانت للأمير

مع وقار الملائكة وجلالهم • ومن ثم فقد خرج من المطيرة وألقى موعظة وجيزة حذر فيها الفضوليين من مزالق السذاجة ، وذكرهم بأن من عادات الشيطان السيئة أنه يستعين بحيل هائلة كي يضل الخافقين • وقال لهم مبرهنا أنه إذا كانت الأجنحة ليست هي الفصل في تحديد الفرق بين الطائر والطائرة ، فانها لا تصلح بالأحرى كوسيلة للتعرف على الملائكة • غير أنه وعد بأن يكتب خطابا إلى الأسقف كي يكتب بدوره إلى رئيس الأساقفة ويكتب رئيس الأساقفة بدوره إلى الحبر الأعظم ، حتى يأتي الحكم النهائي من المحاكم العليا •

بيد أن تحذيره لم يلق آذانا صاغية • فقد انتشر نيا الملك الأمير بسرعة بالفة حتى أنه لم تمض بضع ساعات الا وكان الفناء صاخبا كالأسواق ، واستلزم الأمر استمعاء قوات من الجيش شاحرة حارب البنادق لتفريق الجموع الغفيرة التي كانت على وشك أن تهدم أركان البيت • وعندئذ خطرت ببال إيليسندا ، بعد أن تقوس ظهرها من كثرة كنس فضلات تلك السوق الشعبية ، فكرة تيرة هي أن تسد مداخل الفناء وتحصل خمسة قروش من كل من يريد الدخول لشاهدة الملاك •

وتوافد الفضوليون حتى من جزر المارتينيك • كما قدم إلى البلدة سيرك متنقل به أكرويات طائر حلق فوق رؤوس الجموع الغفيرة عدة مرات وهو يئن • ولكن أحدا لم يلتفت إليه لأن جناحيه لم يكونا جناحي ملاك بل جناحي خفاش نجس • وجاء يلتبس الشفاء لأشد مرضى الكاريسى تماسة: امرأة فقيرة ظلت منذ طفولتها تعد نبضات قلبها حتى نفلت الأرقام ، ورجل من جامايكا كان لا يستطيع النوم لأن ضوء النجوم كان تزعجه ، ورجل يمضي أثناء نومه كان يقوم أثناء الليل لينقض في نومه ما صمخته في يقطته • وآخرون كثيرون يعانون من أمراض أقل خطورة • وفي خضم فوضى الفرق هذه التي جعلت الأرض تهتز كان بيلايو وإيليسندا سعيدين من شدة

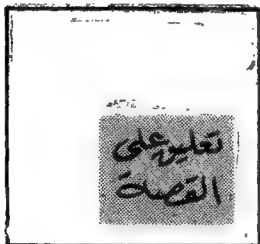
سرة ، وما اذا كانت لغته قريبة من الآرامية ، وما اذا كان يستطيع أن ينفذ عدة مرات من ثقب ابرة ؟ وما اذا كان من المحتمل أن يكون ببساطة نرويجيا له جناحان . وكانت تلك الخطابات الرصينة مستطال تصعب وتجرى الى آخر الزمان لولا أن العناية الالهية قيضت ما وضع حدًا لمحنة القس .

والذي حدث أنه كان من بين الأعاجيب الكثيرة التي آتت بها قوافل السمك المتنقل القادمة من الكاربيس الى القرية أعجوبة حزينة ، هي المرأة التي تحولت الى عنكبوت لمصيدها لوالديها . ولم يكن رسم النحول لمصادقتها أقل من ثمن النحول للمساعدة الملاك فحسب ؛ بل انه كان من المسوح للمتفرجين أن يوجهوا اليها كل ما يمن لهم من الأسئلة عن حالتها غير المعقولة ، وإن يتفحصوها ظهرا وبطنا حتى لا يخالجه أحدهم أدنى شك في حقيقة هذا المنظر المروع . فلقد كانت شسبعا مخيفا في حجم الكبش ، ولكن رأسها كانت رأس فتاة حزينة . ولكن الذي كان يمزق ثياب القلوب أكثر من أي شيء آخر لم يكن هو خلقها الشاذة ؛ بل حسرتها الصادقة تحكي تفاصيل بليتها . وذلك أنها وهي بعد صبية تسلمت من دار أبويها لتذهب الى محل راقص ، وبينما هي عائدة من طريق الغابة بعد أن رقصت طول الليل دون استئذان سمعت رعدة رهيبة شالت السماء شطرين وخرج من ذلك الشق البرق الكهربى الذى حولها الى عنكبوت . ولم يكن لها من طعام سوى كريات اللحم المرقوم التي كان المحسنون يلقونها في لها . وقد كان هذا المنظر المشعون بالحقيقة البشرية ، ويمثل هذه العبوة الرهيبة ، كافيا بالضرورة للقضاء ، دون أي تمعد ، على تأثير منظر ملاك يحترق ما حوله ولا يكاد يتنازل بالنظر الى البشر . أضف الى ذلك ، أن المجرزات القليلة التي نسبت الى الملاك قد كشفت عن نوع من الخلل العقلي ، كمثل الأعلى الذى لم يرجع اليه بصره ، بل نبتت له ثلاثة أسنان عديمة ، وكمثل المشلول الذى لم يسترد القدرة على المشي ، بل كاد يبيع جائزة اليانصيب الكبرى ، وكمثل الأبرص الذى نبتت له بضع من أزهار

عباد الشمس في جروحه . والواقع أن هذه المعجزات التي من الدرجة الثانية ، والتي كانت أشبه بالتسالي الهائلة ، كانت قد مزت فصلا سحرة الملاك عندما جاءت المرأة العنكبوت لتتقى عليها قضاء مجرما . وهكذا شفى الأب جونسلا من الأرق الى الأبد ، وعاد فناء بيلايو موحشا كما كان وقت أن عطلت الأمطار ثلاثة أيام وكانت سراطين البحر تتجول في غرف النوم .

ولم يأسف أهل الدار على شيء . فقد بنوا بما جدهوه من مال بيتا من طابقين له شرفات وحدائق وأحاطوه بجوارى عالية كي لا تدخله سراطين البحر في الشتاء ، كما سموا نوافلهم بقضبان من حديد كي لا تدخله الملائكة . وعلاوة على ذلك أقام بيلايو مزرعة لتربية الأرانب بالقرب من القرية وترك الى الأبد وظيفة المأمور القضائي المتسعة ، واشترت إيليسندا لنفسها أحذية من الساتان ذات كموب عالية وفساتين كثيرة من الحرير الملون ، كذلك التي كانت ترتديها النساء الرقيقات في ذلك الزمان . وكانت حظيرة الدجاج هي الشيء الوحيد الذى لم يصره أحد اهتماما . وإذا كانوا قد غسلوها ذات مرة بالمحلول المطهر وحرقوا بداخلها قطع الصبر الحر ، فإن ذلك لم يكن تكريما للملاك ، بل رغبة في القضاء على رائحة المزيل الكريهة التى أصبحت تنفذ كالشمع في كل مكان من الدار ، وتجعل البيت الجديد يبدو قديما . وفي البداية ، عندما تعلم الطفل المشي ، كانوا يعرضون على ألا يقترب كثيرا من حظيرة الدجاج . ولكنهم ما لبثوا أن نسوا خوفهم وتمردوا على الرائحة الكريهة ، وقبل أن يثير الطفل أسنانه كان قد اعتاد على اللعب داخل الحظيرة التي كانت أسلاك سياجها الصاعدة تتساقط قطعا قطعا . ولم يكن الملاك بأقل فتورا منه مما كان مع سائر البشر ، ولكنه كان يتحدر كل فعلاته الشاذة بوداعة الكلب القنوط . وقد أصابتهما كليهما عدوى الجديري في آن واحد . ولم يستطع الطبيب الذى عالج الطفل أن يقاوم اغراء الكشف على الملاك بسماحته . ولقد وجد في قلبه من اللفظ وفي كليتيه من الصخب ما جعله لا يصدق أنه على قبه الحياة .

الانطار عندما هبت على المطبخ ربح بدا وكأنها آتية من عرض البحر . وعندئذ اطلت من النافذة ، وفاجأت الملاك وهو يقوم بأولى محاولاته للطيران . كانت محاولات خائبة حتى أن أطافه شقت كالمحراث أخدودا في حديقة الحضرات وكان على وشك أن يهدم مخزن الحبوب بضربات جناحيه الزردين اللذين كانا يقرقرقان في أضمة الشمس ولا يصادفان نجاة في الهواء ، بيد أنه استطاع أن يخلق عاليا . وثبت عن ايليسندا تهيدة الريح ، لها وله ، عندما شاهدته يخلق فوق آخر بيوت القرية محافظا على توازنه بطريقة عجيبة بخفقات من جناحيه مطوفة بالمطر وكأنه نسر هرم . وظلت تراه حتى عندما فرغت من تقطيع البصل ، وظلت تراه حتى عندما صار من المستحيل أن تراه ، لأنه عندئذ لم يعد حجر عثرة في حياتها ، بل نقطة وحمية في ألق البحر .



سبق أنشرت باينجاز في المقال السابق لهذه القصة - الى الحوارات والخيالات في رابعة جارسيا ماركيز « مائة عام من العزلة » . وقد رايت أن اترجم هذه القصة لأنها في نظري انموذج فريد لطريقة جارسيا ماركيز في المعالجة الروائية للحوارات ، باعتبارها جزءا من نسج الواقع ، وتعميق لتلك الطريقة ، خصوصا اذا ما عرفنا أن المؤلف كتب هذه القصة بعد كتابته لمائة عام من العزلة . بل إننا لا نبالغ اذا قلنا أن موضوع هذه القصة هو الحوارات ونظرة الناس اليها .

بيد أن الذي ادهشه أكبر المعشاة كان هو منطقة الجناحين . فقد كانا يبدوان طبيعيين تماما في ذلك الجسم البشري في كل شيء ، حتى أنه استقصى عليه فهم السبب في أن سائر البشر ليست لهم أجنحة مثلهما .

وعندما ذهب الطفل الى المدرسة كانت الشمس والأمطار قد خربت حظيرة الدجاج منذ زمن طويل . وكان الملاك يتجول دائما هناك وهو يجرس ساقيه جرا وكأنه مريض يحتضر دون صاحب . وكانوا اذا أخرجوه يضرب المكانس من غرفة نوم يجذونه بعد لحظة في المطبخ . كان يبدو كأنه موجود في عدة أماكن في آن واحد ، حتى أنهم أصبحوا يعتقدون أنه ينقسم ويتكرر في كل مكان في المنزل ، وطفح الكيل بايليسندا حتى صارت تصيح كالمجنونة قائلة إنها مصيبة أن تعيش في ذلك الجحيم الذي يمج باللائكة . وكان قد أصبح لا يكاد يستطيع أن يأكل ، وتكر صغو عينيه اللتين تشبهان عيني تاجر العاديات حتى أنه كان في مشيه يصطدم بالأعمدة الخشبية ، ولم يبق له من ريشاته الباقية سوى اتصالها الجرداء . وألقى بيلايو عليه بطانية وتطف عليه بأن تركه ينام في مخزن الغلال . وعندئذ فقط لاحظوا أنه كان يقضى الليل محبوسا يهذى بالفاظ صعبة النطق وكأنه نرويحي عجوز . وكانت تلك من المرات القليلة التي انزعجوا فيها ، لأنهم ظنوا أنه كان يحتضر ، ولم يكن في مقدور أحد ، حتى جارتهم الحكيمة ؛ أن يخبرهم بما يجب فعله باللائكة الموتى .

بيد أنه لم ينج فحسب من أسوأ شتاء مر به ، بل بدا أحسن عافية مع بواكير شمس الصيف . وظل بلا حراك أياما كثيرة في أقصى ركن من الفناء ، حيث لا يراه أحد . وفي أوائل ديسمبر بدأت تنمو في جناحيه ريشات كبيرة متينة ؛ ريشات طائر عجيب عجوز حتى أنها بدت وكأنها نذير جديد من نذر الهرم . بيد أنه كان يعرف ولا شك سبب هذه التغيرات . لأنه كان يحرص جيدا على ألا يلاحظها أحد ، وعلى ألا يسمع أحد أغاني الملاحين التي كان يشدو بها أحيانا تحت النجوم . وذات صباح كانت ايليسندا تقطع حزمة من البصل لأعداد طعام

ولعل أول ما يسترعى النظر في هذه القصة هو عنوانها الفرعي « حكاية للأطفال » الذي يتم بطريقة غير مباشرة عن إيمان جارسيا ماركيز بأن الأدب لعب وتسلية ، وإن الهدف الأول من القصة هو « الحكاية » .

وقد اختار الكاتب لقصته موضوعاً خارقاً للطبيعة بكل الماني : ملاك « يسقط » على الأرض في قرية صغيرة « عالمية » . ونقول عالمية لأن « العالم كان حزينا منذ يوم الثلاثاء » ولأن « الناس جميعاً أصبحوا يعرفون أن في دار بيلايو ملاكاً أسيراً » .

أما عن طرائق تقبل البشر للمعجزة فهي تصور في أجل صورة ممكنة قصص جارسيا ماركيز وأسلوبه : بيلايو وإيليسندا يتقابلان على ذهولهما الأول ويعتبران الملاك المعجزة « شيئاً مألوفاً » بعد أن « تجاوزا عن مشكلة الجنائين » فالإنسان يسعى دائماً إلى تجاهل ما لم يألفه أو إلى أن يجد فيه شيئاً مألوفاً أو يجد له تفسيراً مألوفاً . وهكذا خلاصاً بحكمة « تستحق الثناء » - وهذا هو التدخل الوحيد من الراوي في الحكاية - إلى أنه غريق أجنبي .

بيد أن هذا التفسير « الواقعي » لا يكفي : ليستمن الإنسان إذن بتفسير « ميتولوجي » مشوب بما ألفه : هو ملاك « أسقطته الأمطار » لأنه طاعن في السن . ملاك هائم على وجهه بعد أن نجا من « مؤامرة سماوية » . وهذا هو تفسير الجارة التي تعرف كل شيء عن الحياه و « الموت » . ولأن كل شيء لا بد أن يكون له هدف يدركه الإنسان ، فقد أتى من أجل الطفل المريض .

الحارق إذن أصبح جزءاً خاصاً من الواقع يعايشه الإنسان العادي ويستخره لأغراضه (شفاء الطفل والمعجزات الخائبة) بل ويستفله ويتاجر فيه (النقود الفضية) .

بقي تفسيران : تفسير الدين الذي يعذب الأب جونسالو ويستهلك وقت علماء الكنيسة إذ يطبقون بصرامة معاييرهم السطحية في التعرف

على الظاهرة الخارقة ، ويتجهون إلى رفض هذا الدخيل على الواقع « الديني » ، أي ما كان وعلى الرغم من أجنحته ، وتفسير العلم مثلاً في الطبيب الذي يقتنع . ينسحق الأجنحة ويجب لأن سائر البشر ليس لهم مثلاً . فالخارق إذن يبدو طبيعياً تماماً في واقع « العلم » . وأخيراً يتحول الملاك الخارق إلى جزء مهمل من الواقع لا يثير فضولاً ، لأن أُنَّ القرية وجدوا بدلاً منه معجزة أقرب إلى ما القود ، معجزة حزينة يستسلمون مخاطبتها وأن يتفحصوها ظهراً وبطناً ، بدلاً من ذلك الملاك الذي « يحتقر ما حوله ولا يكاد يتنازل بالنظر إلى البشر » ، لم تكن خالقة الفتاة الضالدة هي التي تشد انتباههم « بل » حسرتها الصادقة وهي تحكي تفاصيل يلبتها ، معجزة لها ما يبررها في الواقع « الأخلاقي » لأن الفتاة عصت والديها ، ولأنها مشحونة ب « الحقيقة البشرية » و « العبارة » .

معجزة « بشرية » تحمل محل معجزة « ملائكية » فاشلة تحولت إلى جزء من الواقع مألوف ومهمل ، وإن كان يسبب بعض الحماضيات « العملية » .

ولأنه مألوف فإن إيليسندا لا تدهش إذ تفاجئ الملاك وهو يقوم بأولى محاولات للطيران ، وإنما تتنفس الصعداء « له ولها » إذ تراه يطير مبتعداً عن القرية . بل هي تراه « حتى عندما صار من المستحيل أن تراه » لأنه « لم يعد حجر عثرة في حياتها » بل نقطة وهمية في أفق البحر .

لم يبق للملاك أثر في الواقع إلا « الوهم » وبيت بيلايو الجديد الذي أقام له حواجز كي لا تتسلط السراطين البحرية ، وسد نوافذه بالقضبان « كي لا تتسلط الملائكة » .

هكذا إذن يستدرج جارسيا ماركيز القارئ بأسلوبه السهل والساحر ، وإيقاعه السريع اللافت ، وتفصيلاته البشرية « الأنثوية » واستضافته الخوارق في عالمه ، عالم حكايات الجذات ، وحكايات الأطفال .

باريس : علي ماهر إبراهيم

كان اسمه خالد

عبد الله الصبيحان

كان يعاني كل صباح
نظيفاً يحمل صحف اليوم ..
كان يجي

ممعونا بالطين
وبالحزن البرئ

وبالألوان
حلثني عنه النحل الطالع في هو الدار ..
فقال

في القيلولة
كان يطلّ

الامم الكامل : خالد
العمر الدالف : تسع سنين
الزمن الجائع : عام الطفل
كف تمتدّ تهادج أرض الشارع
هذا الشارع

ممتدّ من نسقي حتى أرجل خالد
والكف الأخرى ضمت صحف اليوم :
والوجه الناحل هائق بقعة دم

منكشاً كان :
حلثني عنه الشارع قال :

يتفياً ظلي

يحلم بالزجاجات وبالحولى

بثياب العيد القادم

بأغالي الأطفال الفقراء

حدثني آخرُ إنسانٍ شاهده اليوم فقال

كل صباح

أبتاع الصحف اليومية منه

إلا اليوم

ابتعت دوالى الحزن للنداحة في عينيه

أغنية لم أسمعها منه

مرّ بقُربى مثل حفيف الثوب

ثم . . .

وكان هناك

منكفئاً كان

هل كان يغنى حين أنه الموت ؟

خالد

يا بادرة القمح

تنتاطر فيك صافير الأرض الآن

ملفوقاً بثياب العيد البيضاء

يسألك

المصفور الدوريّ الأبيض

هل كنت مليحاً مثل الصبح ؟

شهيّاً مثل الثين ؟

- هل كنت تغنى حين أنك الموت ؟

يا وطني

ياوطن الأطفال المجنولين

بطين الأرض

يا ولنا

يحلم فيه الطفل بنصف حديقته

أو نصف كتاب !

يا وطني . .

الأطفال

أصابك العشرون

هل يحلو العزف بلا أطفال ؟

يا عام الطفل

خالد :

عصفوراً عاش

عصفوراً مات

لم يعرف خالد أنك جئت

يا عام الطفل

الرفاعي : عيد الله الصغيران

(تسأل متى تنفك كافة العقد ويبدأ حياته
كإنسان سوى ؟)

انتصب مهتاج المواطف أمام دكان العطار
قائلا بصوته الذي يشبه هدير مدافع العيد :

- عندك شبه ؟

- عندي

- عندك عود ؟

- عندي

- عندك سموط ؟

- عندي

- عندك مر ؟

- عندي

- عندك خاشكين ؟

- عندي

- عندك بزر مرو ؟

- عندي

- عندك عافية ؟

- عندي

- اخلط لي اثنين كيلو

- لكن المافية لا تخلط ؟ !

- اخلطها والا أخذتها من غير خلط

- يصرخ البائع بهلع :

- أنت مجنون !!

- مجنون أبوك وأمك ومن وضعك هنا .. هيا

اخلط والا خلطتك مع بضاعتك !

يستفيث البائع ، يتقافز في دكانه بطريقة
عشوائية ، تسقط على رأسه لفات من سلك
النحاس وعلب الصابون ، يلطم يديه خوفا ،
يتجمع كل من في السوق المجهوق بالمارة : -
النساء والرجال وعربات الجمالين الصغيرة وسائقى
سيارات الأجرة .. حتى حارس المصام ترك
الكنيسة القنطرة وخطف رجله الى دكان المطارة ..
قال سائقى التاكسى بانفحاش دون أن ينتظر ردا :

نهار المُقبيرة

حسين على حسين

بلغ نهار المقبرة ريقه وأفرزت الشسوس
الحادة كميات كبيرة من العرق اللزج الملح .
كانت السماء ستمطر ، لكنها كفت حين أخذت
أضواء النهار تشعشع على رؤوس الخلق وسط
السوق الضاح بأصوات النساء والباعة . ومع
اختلاط الأصوات لم يمد يعرف رأسه من رجله
حتى أنه فكر للحظة بأن كل ما فيه غلط ، ثم
عدل غترته الحمراء المنقطة فوق رأسه العجيب .
التكوين وقال إن الله سينصره على أعدائه حيث
كانوا . لكنه عاد وضرب صفحا عن كل ما فكر
به ، وغاص وسط الأجساد المتحركة وأخذ
يستشقق الروائح المنوعة ويفكر بطريقة منظمه :

- عرق نتن

(تسأل ما الفرق بينه وبين رائحة التيوس ؟

- عرق لزج

(تسأل ما الفرق بينه وبين رائحة جردان

الشواطىء ؟)

- عرق مطر

(تسأل بانفحاش : متى يأتى أوان الائتحام ؟

- عرق مبهم الرائحة

- هذا مشهد لا ينتصه سوى وتان سيارة النجدة .

وقال عامل الحمام بقلق خفيف وكأنه يحدث نفسه :

- غسلت الحمام كله ويا خوفي لو ضربوا بعضهم وسالت الدماء .. سوف أتعب كثيرا في تنظيفه مرة أخرى .. الدماء حين تنشف من الصعب ازلتها ..

- سائق التاكسي وكأنه لم يسمع شيئا يتابع حديثه :

- اذا لم تأت سيارة النجدة سأأخذهم الى الاسعاف .. لكن من يدفع لي الأجرة ؟ (بعد تفكير) لو طلبتها من الحكومة فان الأمر لن يخلو من صعوبة .. هذا اذا لم يسألوني عن مدى علاقتي بالحادث .. ولن أعدم من يشير للشكوك حولي ، وهكذا أركن في الحجز .. لا .. « ابعد عن الشر وغني له » !

خادم الحمام يستأنف ما انقطع من حديثه وكأنه اكتشف شيئا جديدا ..

- دخلت بينهم بالثة البيض .. امرأة لها مفعول السحر .. انى أخافها وأخاف آثار الدماء .. فمن ينفذني منها ؟

وقف أحد المارة في وسط الجمع وهو يتأوه .
أجال النظر فيهم وقال بخبت .

- رجال « خلايبص » .. سيفوح عرقكم وتناجج صدوركم ولا يعلم الا الله أين ستصل بكم المواصل .

رد عليه من يقف وراءه مباشرة بلهجة تنم عن تجربة :

- انها امرأة كبيرة .

أجابته بتهور :

- حتى لو كانت في أرذل العمر .. فهي امرأة رد الذي يقف وراءه كالمعتق :

- هذه في سن أمك .. عيب أن تتحدث عنها هكذا

- أمى لا تبيع البيض .

- كل امرأة تبيع شيئا .. أحيانا في السوق وأحيانا في مكان آخر .

جن جنونه فصفه على وجهه بقوة اختل معها توازنه حتى قارب السقوط .

المطار يلتقط أنفاسه - يأخذ وضعه الطبيعي وسط الدكان . يشرع في الكلام بنصف هدوئه المعتاد :

- يا جماعة حصل خير .. الرجل متلخبط .. وما حدث بيننا سوء فقام لا غير .. تنازل عن طلباته وتنازلت عن دعوتي لكم .. أنا غلطان من ساسي لرأسي .. امسحوها في ذقني واتكلوا على الواحد القهار .. هيا .. يرعاكم الله خذوا حذرکم من السيارات والدواب والنساء والقوارير والقرقة والليمون والشبه ودهن الجلود هيا ..

مهمة الأصوات تزيد . تختلط روائح العرق وهو ينتفض ، يمد يده الى رأسه ويهرش ثم يشرع في الكلام :

- يقول انى مجنون .. وانتم يا سادة تكم خيار .. احكموا بما ترونه .. احكموا بصدق فاننا انسان غلطان .. صاحب كوم عيال وكوم آخر من النساء .. احكموا ولا تخافوه .. سوف يبيعكم وهو صاغر .. الا تدفون له النقود ؟ اذا سوف يبيعكم ورجله لاصقة في رقبته .. هيا احكموا من المجنون .. أنا أم هو ؟

مهمة الأصوات صارت واضحة :

- كلاكما مجنون .

يرفع غترته محتجا :

- مجنون أبوكم !

يكتسح تجمع الناس يفوس وسط الأجساد .. يستششق الروائح المنوعة . يقف أمام دكان عطارة أخرى .. يبدأ بينهما الشجار .. يرفع صاحب الدكان آلة حادة ويهوى بها على صدره مباشرة تشخب الدماء حارة ولزجة .. جمع آخر يتكون ، سيارت .. دواب .. نساء .. رجال ..

الرياضي : حسين علي حسين

كتابات عن : الزيات والرسالة

على شلش

صدر في الفترة الأخيرة كتابان في موضوع واحد لاثنتين من الباحثين الجامعيين ، أحدهما بعنوان «أحمد حسن الزيات ومجلة الرسالة» من تأليف الدكتور عدلى محمد الفتى ، وقد صدر عن دار المعارف (القرا) في خريف ١٩٨١ ، والآخر بعنوان «الزيات والرسالة» من تأليف الدكتور محمد سيد محمد ، وقد صدر في المملكة السعودية عن دار الرفاعي في ربيع ١٩٨٢ .

وإذا بدأ من العنوانين أن الكتابين متشابهان فهنا صحيح ، ولكن التشابه ليس في الموضوع فعسب ، وإنما يتصفاه الى المنهج وطريقة تناول ، حتى يصبح أقرب الى السرقة منه الى التأثر . وإذا بدأ أن الكتاب الثاني هو السارق بحكم تاريخ صدوره التالى لتاريخ صدور الكتاب الأول فهنا ليس صحيحا ، وإنما الصحيح أن الأول هو السارق ، فكيف كان ذلك ؟

أخطاء

السارق

.. أخطاء

المسروق

نبحثى معلومة صغيرة أثبتنا مؤلفه في مقدمته ، وهي أن الكتاب نفسه كان في الأصل رسالة ماجستير قدمها لجامعة القاهرة أيضاً (٢٩٩ صفحة) . وعندئذ بدأ الأمر أشبه باللفز ، فقررت مواصلة الرغبة في معرفة الحقيقة . وتوصلت الى مخطوطة الرسالة بمكتبة جامعة القاهرة (رقم ١٢١١) ، وهي بعنوان « مجلة الرسالة ١٩٢٣ - ١٩٥٣ من الناحيتين التاريخية والفنية » ، فقرأتها ليطمئن قلبي ، لا رغبة في تسقط الأخطاء أو كشف عورات الآخرين ، وإنما تورطاً مع الاهتمام الشخصى اذا صح التعبير . وكان على أيضاً أن أرجع مرة أخرى الى الرسالة المخطوطة عن الزيات حتى أوازن بين الاثنتين ، ولا سيما بعد أن ثبت لى أن رسالة الدكتوراه قد قدمت لكلية دار العلوم عام ١٩٧٢ ، وأن رسالة الماجستير قد قدمت لكلية الآداب عام

لقد قرأت الكتاب الأول ، ثم قرأت الكتاب الآخر لجرد الاهتمام الشخصى بالموضوع فإذا بى أنذكر أننى قرأت أكثر ما فى الكتاب الأخير من قبل . ثم جئت بالكتاب الأول وبحث أقراره بزميله فإذا بى أكتشف السرقة واضحة وكانها نقلت من مصدر واحد ، أو نقل أحدهما عن الآخر . ولم يكن فى أحدهما ذكر للآخر . فالكتاب الأول خال من ذكر أى مصدر ، والكتاب الآخر مضمم بمصادر لا ذكر فيها للكتاب الأول . وكان الأمر محيراً ، ولكنه أثار فى نفسى نوعاً من الفضول لمعرفة الحقيقة ، فواء أننى كنت قد أطلعت على رسالة دكتوراه ضخمة (٨٢٩ صفحة) مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة (رقم ٦٣٨) مؤلف الكتاب الأول بعنوان « الكاتب أحمد حسن الزيات » . وقد تناول فيها كثيراً من جوانب الزيات بما فيها مجلة « الرسالة » . وبدأت أميل الى أن الكتاب الآخر هو الناقل عن الرسالة الجامعية ، ولكن

١٩٦٨ • ومعنى ذلك أن الأخيرة سبقت الأولى
بنحو أربع سنوات •

ثم اعترضتني مشكلة أخرى محيرة قبل
الشرع في المقارنة بين الرسالتين ، وذلك أن
الباحث الثاني (علي محمد الفقي) كان من الأمانة
بحيث وضع في قائمة مصادره (تحت رقم ٥٤)
عبارة « بحث عن مجلة الرسالة : الأستاذ محمد
سيد محمد » وبالبحث في الموضوع قادتني
إشارة غابرة للدكتور مهدي علام في تقديمه
لكتاب « روضة المدارس » الذي ألفه الأستاذ
عبد الغني حسن والدكتور عبد العزيز السوقي .
إلى أن الأستاذ محمد سيد قد تقدم لمجمع اللغة
العربية عام ١٩٦٧ بحث عن مجلة الرسالة
نال به جائزة المجمع في ذلك العام • وبالبحث
مرة أخرى في المجمع لم يتمكن القارئون على مكتبته
من العثور على مخطوطة البحث المذكور ولكن من
الواضح أنه كان نواة رسالة الماجستير التي
قدمها صاحبها للجامعة بعد ذلك • ومن الواضح
أيضا أن الباحث الآخر (الفقي) لم يطلع على
رسالة الماجستير واكتفى بالإطلاع على البحث
الأصلي المقدم للجامعة •

ومن المقارنة بين الرسالتين اتضح لي على وجه
اليقين أنه إذا كان البحث المقدم إلى مجمع اللغة
العربية هو الأصل في البحث المقدم لنيل الماجستير
من قسم الصحافة بكلية الآداب عام ١٩٦٨ ،
وإن البحث الأخير هو الأصل في الكتاب الذي
صدر في « الرياض » فإنه في النهاية هو الأصل
في جزء كبير من الفصل الثاني من الباب الأول
(عصر الكاتب وحياته) في الرسالة المقدمة لنيل
الدكتوراه من كلية دار العلوم عام ١٩٧٢ •
وكذلك الأصل في الفصل الثاني (الزيات ومجلة
الرسالة) من الباب الثاني في تلك الرسالة •
بل أنه أيضا الأصل في ذلك الكتاب الصغير
(١٩٨ صفحة) الذي صدر في القاهرة في
سلسلة « اقرأ » •

والتي حدث فيما يتعلق بالرسالتين أن
صاحب الدكتوراه أقام كتابه الصغير المشار إليه
على الفصل الثاني من الباب الثاني في رسالته
المأخوذة بدوره من رسالة الماجستير السابقة
في صورتها التي قدمت كبحت عن « الرسالة »
لمجمع اللغة العربية ، لا في صورتها التي قدمت

بها إلى الجامعة ، دون إشارة إليها سوى في
قائمة المصادر ، وإن صاحب الماجستير أقام
كتابه المشار إليه أيضا على رسالة التي قدمها
للجامعة مع بعض التغييرات الطفيفة بالتحذف
لا بالإضافة •

نكتفي بذلك فيما يتعلق بالرسالتين
الجامعيتين ، ونقول أنه موضوع آخر ، ثم نعود
إلى موضوعنا لنقارن بين الكتابين اللذين أصبحا
في متناول القارئ العام ، على حين تظل
الرسالتان الجامعتان قاصرتين على القارئ
الخاص • وهنا تواجهنا فيما يتعلق بالكتابين
النشورين على الناس حقيقة محزنة لا أقل من
وصفها بأنها سرقة عن عمد ، والسرقه جريمة ،
والجريمة لا عقوبة عليها إلا ينص كما تقول قواعد
القانون الجنائي • وليس ثمة نص لعقوبة جريمة
سرقة الأفكار والرأي • ومع ذلك لابد لنا من
تشغيل الضمير الأدبي في مثل هذه الحالة والا
ركد ومات ••

ويتضح من المقارنة بين الكتابين - على أية
حال - أن السرقة قد سارت في طريقين : طريق
التناول أو ما يسمى بالمنهج ، وطريق المعلومات
والنتائج •

أما طريق التناول فقد لجأ الدكتور محمد
سيد محمد في كتابه « الزيات والرسالة » إلى
المنهج الوصفي الذي يصف الظواهر ويستنه
الوصف بما يمكن أن يتقبله من تحليل • فقد
قسم البحث إلى ستة فصول على النحو التالي :

الفصل الأول : سيرة الزيات (صبي في كفر
دميرة القديم • طالب في الأزهر • في غمرة
الحياة • مؤلفاته وخصائص أسلوبه • جوانب
من حياته وخلقه •)

الفصل الثاني : تاريخ الرسالة (التسمية وفكرة
الإصدار • العدد الأول • مراحل
الرسالة •)

الفصل الثالث : تحرير الرسالة (أسلوب
الرسالة • كتاب الرسالة • الممارك
الأدبية •)

الفصل الرابع : قضايا الرسالة (قضية الإسلام •
قضية العروبة • قضية المجتمع المصري

ومشاكله ، قضايا الفنون والأدب والعلوم
والفلسفة باعتبارها زادا انسانيًا
وحضاريًا ()

الفصل الخامس : الاخراج والادارة والتوزيع والاعلان .

الفصل السادس : تحليل وتقييم دور الرسالة
وأثرها في الحياة الأدبية والفكرية
والمجتمع .

وهذه هي نفسها خطة البحث في رسالة
المؤلف التي سبق أن قدمها للمجستير ، وهي
خطة لا غبار عليها بشكل عام .

ولما الدكتور على محمد الفتى في كتابه «أحمد
حسن الزيات ومجلة الرسالة» إلى خطة مختلفة
من حيث الشكل ، ولكنها واحدة من حيث
المضمون في كثير من أجزائها ، فقد قسم الكتاب
إلى فصلين :

الفصل الأول :

حياته (أسرته • نشأته • أخلاقه وسماته •
طلب العلم • الزيات المعلم • الزيات والرسالة •
بعد احتجاب الرسالة • وفاته) .

الفصل الثاني :

الزيات ومجلة الرسالة (كيف نهض بها •
الرسالة والرواية • موضوعات الرسالة • أشهر
كتابها • المارك الأدبية التي خاضتها الرسالة •
أثر الرسالة • احتجاب الرسالة) .

بالرغم من هذا الاختلاف الشكلى في خطة
الكتابين فقد قام الكتاب الأخير - ولا سيما في
فصله الثاني - على اقتفاء خطة الكتاب الأول مع
بعض التعديلات الطفيفة . ولناخذ - على سبيل
المثال - تناوله للمعارك الأدبية التي خاضتها
الرسالة - فهو يحصر أهمها في عشر معارك على
النحو الذى سبق في الكتاب الأول وبالمعاوين
نفسها . وإذا كان الدكتور محمد سيد محمد
قد أدرج ضمن هذه المعارك ما سماه « معركة
الفن للفن والفن للمجتمع » بين الحكيم وأحمد
أمين على صفحات الرسالة والثقافة عام ١٩٤٤ ،
فقد تبعه في ذلك الدكتور الفتى في رسالته
لا في كتابه المطبوع ، على حين أن الموضوع كله

لم يكن معركة أدبية بأى معنى من المعاني ، وإنما
كان قضية طرحها أحمد أمين وناقشه فيها
- بهود شديد - توفيق الحكيم والمقاد
وآخرون . ولم يحدث أن تبادل هؤلاء أية عبارات
حادة كما هي الحال في المعارك الأدبية التي
تتميز - كما أشار الباحث نفسه - بأنها تختلف
عن الحوار والمناوشات . وقد كان صلب
القضية هو « مستقبل الأدب العربى » ولكنها
تضمنت موضوعات فرعية منها موضوع الفن
للفن والفن للمجتمع . ولم يكن هذا الموضوع
الفرعى جديراً من ناحية أخرى بأن نضمه عنواناً
للقضية ولا للمعركة الوهمية التي تصورها
الباحث الأول وجاراه في تصوره لها الباحث
الأخرى .

ولكن هل هذه المعارك العشر هي أهم ما ثار
في « الرسالة » من معارك ؟

لقد أغفل الدكتور سيد - وجاراه في ذلك
الدكتور الفتى - عدداً آخر من المعارك المهمة ،
وأشير هنا إلى بعضها :

١ - معركة النقائض

نشرت في يونيو ١٩٣٩ بين بشر فارس
واسماعيل إدم . وكان السبب مقالاً للأول في
نقد الثاني . واستمرت على نحو متقطع لمدة تزيد
على ثمانية أشهر ، وانتهت بتدخل أصدقاء
الطرفين .

٢ - معركة الشيخ المرصفي

نشرت في يناير ١٩٤١ بين زكى مبارك
والسباحى بيومى . وتدخل فيها بعض الأدباء .
وكان السبب فيها كلمة نشرت في « الرسالة »
لأحد قرائها حول محاضرة لبيومى في « دار
العلوم » نال فيها من الشيخ سيد المرصفي
استاذ الادب في الأزهر في مطلع هذا القرن وقد
استمرت المعركة أكثر من شهرين ، وانتهت
بتدخل المجلة وإيقافها مقالات بيومى ورغوش
مبارك لصالح الأصدقاء .

٣ - معركة العالم الآخر

نشرت في يونيو ١٩٤٢ بين المقاد ومنصور ،
وكان السبب مقالاً كتبه منصور في « الثقافة » ،

صحح فيه رأيا للمقاد حول سبق الأديب الروماني لوسيان لأبي الطلاء في رحلته الخيالية إلى العالم الآخر - وقد استمرت نحو شهر وانتهت بانصراف المقاد عنها .

٤ - معركة الامتاع والمؤانسة

نُشِبت في أغسطس ١٩٤٢ بين منصور وأنستاس الكرمل (العراق) وآخرين . وكان السبب مقالا لمنصور صحح فيه خطأ تاريخيا وقع فيه الكرمل وهو يعلق على كتاب « الامتاع والمؤانسة » . وقد تفرعت للمعركة من التاريخ إلى اللغة . وشارك فيها زكريا إبراهيم ومحمود شاكر وجيبي شاهين وسعيد الأفغاني (سوريا)، واستمرت نحو خمسة أشهر وانتهت بانصراف أطرافها عن الكتابة .

ولناخذ مثالا آخر من تناول الدكتور الفقي لهذه المارك التي أوردتها الدكتور محمد بعنوان « جناية الأدب الجاهل على الأدب العربي وجناية أحمد أمين على الأدب العربي » بين أحمد أمين وزكي مبارك وآخرين على صفحات الرسالة والثقافة عام ١٩٣٩ . فقد استهل الدكتور محمد عرضه للمعركة بقوله :

« بدأت هذه المعركة بسلسلة مقالات كتبها أحمد أمين في مجلة « الثقافة » تحت عنوان « جناية الأدب الجاهل على الأدب العربي » قال فيها إن الأدب الجاهل كان صورة صادقة لحياة العرب في جاهليتهم ، ثم جاء العصر الأموي فكان الأدب صادقا ، لأن حياتهم لم تكن إلا امتدادا للحياة الجاهلية . والعجيب أن يأتي الأدب العباسي على هذا النحو أيضا . والجديد الذي أتى به أدب العباسي سطحي بالنسبة للحياة العباسية مثل الغزل في المذكر والخمر والتنميق والاكثار من البديع وورود ألفاظ أعجمية في أدبهم . وأحمد أمين يرجع السبب في ذلك إلى جناية الأدب الجاهل عليهم » .

واستهل الدكتور الفقي عرضه للمعركة نفسها . بقوله :

« بدأت هذه المعركة بسلسلة مقالات كتبها أحمد أمين في مجلة « الثقافة » تحت عنوان

« جناية الأدب الجاهل على الأدب العربي » قال فيها « كان الأدب الجاهل صورة صادقة لحياة العرب في جاهليتهم ، ثم جاء العصر الأموي فكان الأدب صادقا ، لأن حياتهم لم تكن إلا امتدادا للحياة الجاهلية ، والعجيب أن يأتي الأدب العباسي على هذا النمط أيضا ، والجديد الذي أتى به الأدب العباسي سطحي بالنسبة للحياة العباسية مثل الغزل في المذكر ، والخمر والتنميق والاكثار من البديع وورود ألفاظ أعجمية في أدبهم ، وأحمد أمين يرجع السبب في ذلك إلى جناية الأدب الجاهل عليهم » .

هل يكون ذلك توارد خواطر ؟!

ثم يعرض الباحث الأول ، وعلى أثره الباحث الثاني فيعرضان بعض مقال لأحمد أمين تحت عنوان « أدب الروح وأدب المعدة » ثم يعرضان بعد ذلك مباشرة لحملة زكي مبارك في الرسالة ردًا على أمين مع بعض الاقتباس من أقوال مبارك ثم يتحدثان عن اشتراك في المعركة بعد ذلك مثل عبد المتعال الصميدي وعبد الوهاب عزام . ويختتمان عرضهما للمعركة بقول آخر مقتبس مما كتبه أمين . ويضعل الفقي ذلك بكلمات منقولة حرفيا أو معدلة قليلا عن كلمات زميله ، دون الرجوع إلى النصوص الأصلية للمعركة . ولو عاد لاكتشف أن زميله نفسه أدخل كثيرا بتطورات المعركة في عرضه لها . ولم يتوقف كما يجب عند مقالات أحمد أمين الست التي أثارت زكي مبارك حتى كتب اثنين وعشرين مقالا في الرد عليها وتجريح كاتبها . بل أنه لم يدرك أن زميله قد تناسى بيان الغرض الأساسي لمقالات أحمد أمين ، وهو الدعوة إلى التجديد في الأدب ؛ كما تناسى بيان انحراف المعركة عن هدفها وتركيزها في الدفاع عن الأدب القديم وتجريح أحمد أمين الذي لم يرد على زكي مبارك . بل أن الباحث أفضل كثيرين ممن اشتبكوا في المعركة من كتاب مصر والبلاد العربية مثل : عبد العزيز عزت ، تديم الجسر (سوريا) محمود أحمد عبد المجيد (السودان) محمود قراة ، اسماعيل آدم ، زينب الحكيم .

وفي هذين المثليين يتبين لنا أن الدكتور محمد سيد محمد لم يكن أمينًا في عرضه للمعركة

الأدبية التي ثارت على صفحات « الرسالة » ، ولا هو تناولها على نحو علمي كان يقتضي حصرها جميعا أولا ، ثم التوقف عند بعضها كأمثلة . كما يتبين أنه قاد الدكتور الفقي - الذي لم يمتثل له بالفضل في أي هامش - إلى الوقوع في الخطأ بسبب تسرع ورغبته غير العلمية - بالطبع في تجنب الاطلاع على المصادر الحقيقية .

وأما طريق المعلومات والنتائج التي سارت فيها السرقه من كتاب الدكتور محمد فليس من السهل حصر معالمها ، لأن هذه المعالم تتفشى في كتاب الدكتور الفقي يسعها شديد حتى في الخطأ ، ويكفي هنا أن نسوق - على سبيل المثال - أربعة أمثلة :

المثال الأول :

يقول الدكتور محمد عن موطن الزيات بعنوان « صبي في كفر حميرة » في مستهل الفصل الأول من كتابه (ص ١٠)

« يتفرع النيل قرب القاهرة إلى فرعين ، يتجه أحدهما إلى الشمال الشرقي فيصل إلى دمياط . أما الآخر فيتجه إلى الشمال الغربي حتى رشيد ، ومن الفرعين تشق القنوات والترع ، وحولها تنشا الكفور والقرى والمدن . . . وأحد هذه الكفور المتشابهة إلى الحد الذي يصعب تمييزه يسمى (كفر دميعة القديم) وهو تابع لمركز طلخا بمحافظة الدقهلية وهو كآلاف القرى والكفور في مصر . . . عدة منازل من اللبن ودروب ضيقة منحنية ، وأكوام من القش على أسطح المنازل . وبصورة مختصرة بعد شامخ عن الحضارة وعن المستوى اللائق بإنسان هذا العصر » .

ويقول الدكتور الفقي في مستهل كتابه أيضا (ص ٩) :

« على مقربة من القاهرة يتفرع النيل شمالا إلى فرعين رئيسيين هما : فرع دمياط وفرع

رشيد ، وبين الفرعين شقت الترع والقنوات ، وحولها قامت المدن والقرى والكفور . . . وتكسب تلك المدن ، وهذه القرى والكفور تشابه في الشكل والنظام ، ووسائل العيش وحياة أهلها من أبناء الريف المستقرين إلى جوار الأرض منذ أقدم العصور . فالكفور تتكون من عدة منازل من الطوب اللبن ، ودروب ضيقة متعرجة ، وأكوام من القش على أسطح المنازل ؛ وتبعد كثيرا عن صورة الحضارة الحديثة التي تليق بأبناء هذا العصر » .

المثال الثاني :

يقول الدكتور محمد عند حديثه عن الشعير والشعراء في المجلة (ص ١٠٨) :

« فهذا شاعر من النجف بالعراق يدعى أحمد الصافي ينشر قصيدته « الفلاح » . ثم يورد نص القصيدة :

ويقول الدكتور الفقي عند حديثه عن الموضوع نفسه :

« ومن قصيدة لشاعر عراقي يدعى أحمد الصافي وعنوانها « الفلاح » . . . ثم يورد نص الأبيات نفسها التي سبق أن أوردتها زميلي ، دون أن يشعر أن زميله قد أخطأ في حق ذلك الشاعر العراقي الكبير أحمد الصافي النجفي (ولد عام ١٨٩٦) الذي لا يمكن أن يكتب اسمه على هذا النحو مسبوفا بكلمة « يدعى » !

المثال الثالث

يقول الدكتور محمد عند الحديث عن المسابقة التي نظمتها المجلة عام ١٩٣٥ (ص ١١٠) :

« ثم نشرت الرسالة نتيجة المسابقة ذاكرة أن عدد المتسابقين بلغ ٢٧ متسابقا من مصر والبلاد العربية ، والجائزة الأولى لشاعر لم يذكر اسمه ،

ولم يرمز إليه ، والثانية نالها الشاعر فخرى أبو السعود . أما الثالثة لشاعر دمشقي امضاؤه (أ - ط) ونشرت الرسالة القصائد الثلاث والفائزة ،

وبعض النظر عن ركافة التمييز في هذه الفقرة وكثير غيرها فإن الدكتور الفقي ينقلها مع بعض التعديل (١٣٨) قائلا :

« وفي العدد ٩١ بتاريخ ١٩٣٥/٤/١ نشرت نتيجة المسابقة ، وظهر أن عدد المتسابقين بلغ ٢٧ متسابقا من مصر والبلاد العربية ، والجائزة الأولى لشاعر لم يذكر اسمه ، ولم يرمز إليه ، والثانية نالها الشاعر فخرى أبو السعود ؛ أما الثالثة فلشاعر دمشقي (أ - ط) ونشرت الرسالة القصائد الفائزة ،

وبذلك أوقع الدكتور محمد زميله في خطأ آخر حين لم يكلف نفسه عناء متابعة الموضوع في المصدر الأصلي . ولو فعل لاكتشف أن ذلك الشاعر الذي لم يذكر اسمه كان الدكتور محمد عوض محمد الذي كشف عن اسمه وغرضه من التمسابق في عدد ثال للعدد الذي أعلنت فيه جوائز المسابقة .

التمثال الرابع

يقول الدكتور محمد محمدا أبرز الآثار الأدبية للمجلة (ص ٢٠٩ - ٢١٤) في :

- (أ) أنها مصدر لتاريخ الأدب ودراسته .
- (ب) أنها نشرت الأدب وقامت به بالنقد والتقييم .
- (ج) أنها كانت مدرسة لتخريج الأدباء .
- (د) أنها كانت نافذة للعالم .
- (هـ) أنها خلقت عشاقا للتمييز العربي السليم .

ثم يتحدث من كل أثر من هذه الآثار . ويذكر بعد ذلك الآثار الفكرية والثقافية والاجتماعية للمجلة ، وكذلك أثرها في الفن والعلوم والفلسفة .

وعلى النحو نفسه يسير الدكتور الفقي مع اقتباس الأمثلة والنصوص نفسها . أما الآثار الأدبية السابقة فقد جاءت عنده (ص ١٧٧ - ١٨٦) على النحو التالي :

- ١ - تعد مرجعا هاما لتاريخ الأدب ودراسته .
 - ٢ - عملت على نشر الأدب ونقده وتقييمه .
 - ٣ - كانت الرسالة مدرسة يخرج فيها الأدباء .
 - ٤ - أطلت بنا على الأدب العالمي .
 - ٥ - أوست دعائم الأسلوب العربي الرصين .
- في هذه الأمثلة الأربعة وفي كثير سواها اقتفى الدكتور الفقي أثر زميله خطوة بخطوة وكلمة بكلمة (مع بعض التعديل في الأسلوب بالطبع) دون أية إشارة إلى جهده . ولا يمكن أن تأتي هذه الأمثلة وغيرها من قبيل وقوع الحافر على الحافر كما كان النقاد القدامى يقولون ، ولكنها تكشف عن تعمده السرقة والإصرار عليها .

ويؤيد السرقة من جهة أخرى وبطريقة غير مباشرة أن الدكتور الفقي كان كثير الخطأ في « اجتهداته » الشخصية خارج نطاق الاعتماد على زميله . وكان خطؤه ناشئا في الأساس عن عدم رجوعه إلى المصدر الأصلي ، وهو أعداد المجلة نفسها ، وناشئا أيضا عن ضعف مصادره الأخرى التي لم يشر إلى أية قائمة لها . ومن أمثلة هذه « الاجتهادات » المدمرة قوله عنده الحديث عن أشهر كتاب المجلة :

و أن بعضهم التصق بها التصاقا تاما ظل حتى آخر أيامها كالرافعي ولمازني « (١٥٢)

وقد مات الرافعي عام ١٩٣٨ ومات لمازني عام ١٩٤٩ فكيف كان الالتصاق التام ؟!

ويقول أيضا :

« من ارتبط بالرسالة من ميلادها الى احتجابها : (١) أنور المعداوي (ب) عباس حسان خضر « (ص ١٥٣)

وقد ظهر المعداوي لأول مرة على صفحات المجلة عام ١٩٤٨ . أما خضر فقد ذكر المؤلف نفسه في الصفحة نفسها أنه اتصل بالزيات عام ١٩٣٦ وهو طالب في مدرسة دار العلوم . فكيف اذن ارتبط بالمجلة من ميلادها (١٩٣٣) الى احتجابها ؟ ومن الثابت أن المعداوي وخضر تركا العمل في المجلة قبل احتجابها بأشهر .

ومن جهة أخرى وقع الدكتور محمد من قبل ، أو من بعد ؟ في ذات « الاجتهادات » غير العلمية . فكتابه ملئ بها . وقد أشرنا الى بعضها مما أوقع فيه زميله . ولكن الملاحظ بشكل عام أن الكتاب فيه خفة واضحة في التناول والأحكام وعدم تثبت من المعلومات ، فضلا عن ضعف التعبير في بعض الأحيان كما أشرنا .

أما خفة التناول والأحكام فلعلها قد اتضحت في الأمثلة السابقة . وأما عدم التثبت من المعلومات فلعل بعضه قد اتضح في الأمثلة السابقة أيضا . ومن أمثلته الأخرى قول الباحث أن المجلات التي صدرت في عهد الرسالة وكانت تهتم بالأدب غير « الثقافة » هي : المعرفة (١٩٣١ - ١٩٣٤) المجلة الجديدة - الكاتب المصري أبولو (١٩٣٢ - ١٩٤٥) . وفي قوله هذا علم دقة في التحديد يأتي من ترتيبه المجلات السابقة ترتيبا غير زمني من ناحية . كما يأتي من ناحية أخرى من اغفاله ذكر المجلات الأدبية الأخرى التي عاصرت الرسالة وهي : الـ ١٠ قصص (١٩٣٦ - ١٩٣٧) ، الروايات الجديدة

(١٩٣٦ - ١٩٤٤) ، الرواية (١٩٣٧ - ١٩٣٩) ثم ديسمبر ١٩٥٢ - فبراير ١٩٥٣ ، الـ ٢٠ قصة (١٩٣٧ - ١٩٤٥) ، قصص الشهر (١٩٤٥) (١٩٤٦) ، الكتاب (١٩٤٥ - ١٩٥٣) ، القصة (١٩٤٥) ، المهرجان (١٩٤٧ - ١٩٤٨) ، القصة (١٩٤٩ - ١٩٥٥) ، فضلا عن بعض المجلات الأخرى التي لم تدر طويلا مثل : الأدب الحي . أدبي . الامام . العصور . الأديب المصري .

ومن أمثلة عدم التثبت من المعلومات أيضا في حديثه عن الأبواب الثابتة ذات المحرر الثابت في المجلة أنه أغفل بابا مثل « نقل الأديب » الذي كتبه بانتظام الأديب الفلسطيني اسماعيل النشاشيبي من مطالع الأرييمات حتى وفاته عام ١٩٤٨ . كما أغفل الإشارة الى جهود كثيرة أخرى لكتاب مثل فخرى أبو السمود واسماعيل أدهم . وقد نشر الأول وحده - على سبيل المثال - ٥٣ مقالة في الفترة من ١٩٣٤ الى ١٩٣٧ فضلا عن ٦٢ قصيدة . ومعظم مقالاته هذه في المقارنة بين الأدبين العربي والانجليزي ، وهي من أوائل دراسات الأدب المقارن عندنا .

وهكذا يصبح موضوع مجلة « الرسالة » في حاجة بعد هذا كله الى دراسات أخرى أعمق وأدق . فقد عاشت المجلة عشرين عاما ونيلها ، ولعبت دورا لا شك فيه في تطور أدبنا الحديث . وما أكثر الجوانب التي تستحق الدراسة فيها . ولا سيما ذلك الجانب الذي أغفله المؤلفان دون مبرر موضوعي ، وهو عودتها الى الحياة لفترة قصيرة في منتصف الستينيات ، وقد كان ذلك الإغفال خطأ جسيما وقع فيه الدكتور محمد عل الرغم من اجراءه البحث الأول بعد التوقف الأخير للمجلة . ثم جاره في ذلك الدكتور الفقي الذي أجرى بحثه بعد سنوات ، وكأنه أبى إلا أن يشاركه في السراء والضراء !

القاهرة - علي شلش

هروب في ضوء القمر

دراما سيكولوجية
في فصل واحد

دكتور هارتول

صديق وطبيب عائلة آل لستون عديدة • يسبح
بفضي سريفة نحو الكهولة •

أدنا

عاملة المصد • فتاة من النبط التقليدي (الصادي) •
جفرى فلين

شخصيات المسرحية :

كاني آل

فتاة في الرابعة والعشرين أو الخامسة والعشرين من
العمر ، شعرها أسود ناعية اللوام ذات عينين واسعتين
تعلوان وجهها شاحبا •

الزمن :

نوفمبر في العام الحادي ساعة اللسقي •

المنظر :

شقة كاني التي تقع بالقرب من المشرقي في إحدى الشوارع
السطح الكائنة بهم الأحياء السكنية بمدينة نيويورك •

القرعة :

غرفة تقليدية فخمة الأثاث في فوق راحة لثلاثة مهلبة
منقلة مرهقة ، ذات إحساس رقيق للفاقة •

تتسم اللامع بأنها مريحة ولينة ، تمنح الجلوس عليها
قدرا كبيرا من الراحة ، أكثر مما تكفي على الخيرة متقرا
جلوبا وثابتا شكلها •

أما غرفة عذوة ساكنة لا تمت بصلة شبه بذلك
العجرات التي تتوغل أن تروها في شقة شابة في مابل
العمر •

والطبيعة الناعمة أن الأثاث يبدو كما لو كان قد نسق
في هذه الغرفة لينتج البهجة أحد الرجال ، ويضفي عليه
آيات السعادة وهو رجل مهن بالذات ، من ذلك النبط الذي
يدخل كثر • وتعلم نفسه ال الرقاد بالطريقة التي تريه •

عندما ترفع الستار ترى الطبيب وكالي تكتشف وجودها
الطبيب يتحدث ، بينما تسمح أغان القدمة الموسيقية لشويان
رفيقة آتية من بعيد ، متباعدة من بيانو بأحدى الشقق المجاورة
شقة كاني •

ملحوظة :

رؤيا المؤلف في إخراج هذه المسرحية هي استخدام
الموسيقى باعتبارها لغة معبرة ستعبر هذه الدراما فتصبح
ذات قيمة فنية كبيرة .

ومن اليسور أن يصاحب المسرحية بيانو يعزف عليه أحد
الممثلين من خارج المسرح .

إن هذه الموسيقى المساجبة ، مستفلق تأثرا بليغا ،
وستنقلني على العمل الفني الرا عاليا ، لتصبح المسرحية
- والحالة هذه - مؤثرة للغاية .

إن القطوعة الموسيقية المساجبة للمسرحية والواجب
عزفها طوال مدة عرضها هي :

القطعة للموسيقية رقم ١٠ للموسيقار شوبان .

نحن الآن بعد ظهر أحد أيام شهر نوفمبر الأخيرة ،
حيث يقضي لؤن السماء ، ويبدأ الفسق ، فيبدأ الغسق
خافتا بطي القتي .

تأليف :
كينيث كروفت

ترجمة :
فؤاد سعيد

الطيب : (حازا رأسه وهو يتحرك قليلا إلى يسار الوسط)
الحقيقة يا عزيزتي كاتي أنه لم يكن هناك أحد على رصيف
محطة السكة الحديدية (يستدير مواجه كاتي) إن هذا
كله .. يهزى إلى عرش من أغراض مرصك .. كاتي ..
هذا الرجل يوجد فقط في عقلك .. في ميكلتك !

كاتي : لكن يا دكتور .. أنا في كامل وعيي .. في كامل قواي
العقلية و .. متيقنة تماما ..

الطيب : متيقنة وتساما .. أعلم ذلك يا كاتي .. أعلمه ..
متيقنة تماما لدرجة أنك رأيت حبيبك واقفا على رصيف
محطة السكة الحديد العالية .. ليس هذا فصحب .. بل
أنت مقتنعة كل الاقتناع أنك سمعت حبيبك يقول لك
شيئا ما ولكن يا عزيزتي كاتي .. إن هذا كله عرض من
أغراض مرضك العقلي .. يجب عليك أن تلقى بي
يا عزيزتي .. لقد شاهدت الكثير والكثير جدا من الحالات
الأخرى المشابهة تماما لحالتك .. وفي غضون ثلاثة أو
أربعة شهور أخرى قادمة .. حينما تكملين للشفاء .

الطيب : (والسا في منتصف المين ومراجبا المين)
كاتي .. إذا كنت تعتقدسين أنك تعرفت على الرجل
الواقف على رصيف محطة السكة الحديدية اليوم ..
فلماذا لم تذكرني إليه ؟

كاتي : (جالسة على مقعد المين تحمل سكرتها السوداء بزعرة
يلشاه) كنت أترق إلى معادته ولكن .. ولكن لحرف
تملكني !

الطيب : هيه .. حسنا .. استمري يا كاتي .. استمري ..
كاتي : وعندما غلقت النزم على أن أحاوله .. حسنا .. وبعد
هنيهة وبطريقة ما .. وجدت نفسي داخل القطار تاركة
إياه على رصيف المحطة .. لقد تقوه يسيء ما .. قال
كلما لم أتبينه وأدرك كياه ، فقد كان القطار يتحرك
- كما لا شك - قد فهمت .

الطيب : وهل أنت متأكدة مما تقولين ؟

كاتي : طبعا متأكدة تمام التأكد .. لقد رأيته بيسيء رأسي ..
نعم رأيته واقفا هناك على الرصيف بوضوح تام ..
رأيته كما أدرك الآن أمامي .

مناذرا محطة السكة الحديدية ، امكك ان ترى شغلي
حيبك تحركان . واصبح لي مقدورك ان تسمى صوته .
ورغم انك لم تستكن تماما من تفسير ما كان يقوله ..
اليس هذا ما حدث ؟

كاثي : (باهتة وولع) نعم .. نعم .. هذا هو ما حدث !

الطبيب : ولكن يا بطلتي العزيزة .. هناك احتمالة ثالثة في
حدث مثل هذا الفصل 11 (ينهض ويتكلم بايقاع بلىء
جدا) لقد مات فتاك منذ ستة شهور طست .. لقد
اخبرتنى انت نفسك بذلك اكثر من مرة .. وفي اوقات
عديدة .. ما معنى ذلك ؟ معناه ان فتاك اصبح في
عداد الاموات منذ ستة شهور ..

(ثم يتجه خلف ظهر الاريكة حيث يلتقط من الارض
قصاصة جريدة يومية)

ها هي قصاصة الجريدة التي نشرت خبر وفاته ، وها هي
شهادة وفاته ، ومواقف عليها من ملئش الصحة .

كاثي : (هائرة راسها) اعراف كل ذلك .. نعم .. اعرافه ..

الطبيب : ليس هذا الحصب ، بل لقد اشركت .. انت نفسك -
في تشجيع جنازته ، ثم رأيت يميني واسك وهم يوارونه
لحمه .. والان اتبرين مني يا كاثي .. حسنا .. كوني
عاقلة يا بطلتي العزيزة .. كيف يتيسر لفتاك ان يتواجد
على رصيف محطة السكة الحديدية اليوم ؟ عه ؟

كاثي : انت لم تقم به ما افقد يا دكتور .. اليس كذلك ؟
كان القروض ان يكون اليوم هو يوم زفافنا .. كان في
حكم للقرر اننا سنزوجه اليوم .. وهذا هو سبب وجوده
هناك على الرصيف اليوم !

الطبيب : ولكنه لم يكن موجودا على الرصيف بالمره 11

كاثي : (مستعثة عنه) ليس في مقدورك ان تقول لي أي شيء
يادكتور حارتول .. لاني على الاطلاق ..

الطبيب : بالمعكس .. أنا استطعت ان اقول لك اشياء عديدة
حامة للغاية يا كاثي .. لكن يجب عليك ان تسمعي
جيدا .. يجب عليك ان تتكلى في ، وفي كل ما اقول
لك .. انني اعرف الكثير من هذه الأمور .. اعرافا اكثر
مما تعرفينها انت .. انت تسلمين بان فتاك قد مات ..
لقد كنت في رفقته حتى النهاية .. شاركت في جنازته ..
انت تعرفين الكثير والكثير جدا عن هذا الموضوع . يجب
ان يكون ما واثيقته - على رصيف المحطة اليوم - خلق
من عطفك اللين للمكود ..

كاثي : (تنهض بسرعة وتجه الى اليسار) لماذا يتسم الاطباء
بالنناد والباله ؟ (تعود من امام الاريكة وتواجه الطبيب)
طبا لقد رأيت فتاك .. نعم رأيت .. انها مسألة
لا تحتاج الى دليل لصحتها .. كل ما تحتاج اليه يا دكتور
هو البديهة وسرعة الادراك !

سوف تعطيني لماذا أنا متأكد تمام التأكد ، وواتي كل
الثقة ما اقول .

كاثي : (مواجهة القصة) يبدو انك لم يفهم شيئا على الاطلاق
ما قلته لك يادكتور .. حسنا .. ربما لو سررت عليك
الحديث مرة ثانية .. ربما لو تكلمت مؤلفة حديثي . عناية
اكثر .. ربما لو تحدثت اليك ببطء اكثر .. يمكنني
ان اجعلك تفهم وتصدق انني رأيتته فعلا بيني وراسي
هذه ..

الطبيب : رأيتته ؟ .. كلا يا كاثي .. كلا .. لقد تخيلت
انك رأيتته يا بطلتي العزيزة .

كاثي : (مواجهة الطبيب) كلا .. لم اتمثل ذلك ، بل اؤكد
لك انني رأيتته .. أنا اعرف تقاسيم وجهه .. اعرف
السكة واليداعه وحركاته .. نعم .. اعرفها تمام
المعرفة كما اعرف اسمي .. وان عدت يذاكرتك للوراء
يا دكتور ، ستذكر حتما ان القروض ان يكون اليوم
هو يوم زفافنا ..

الطبيب : نعم .. اذكر ذلك يا كاثي .. اذكره ..

كاثي : حسنا .. انن من اليسود ان تقم .. اليس كذلك ؟ ..
انه لم يكن موجودا هناك حينما ظهرت على رصيف محطة
السكة الحديدية .. لقد كنت اتمنى جيئة وزهايا منتظرة
وصول القطار وبعد ذلك ، رأيتته فجأة جالسا هناك ، ووجهه
مخالب تحت قميصه ، مبرومة يسير . جلمعي .. لا بد انه
وصل الى الرصيف حينما ادرت ظهرى لاسيته !!

الطبيب : (يتحرك يسارا تجاه النافذة) اعرف ذلك يا كاثي ..
اعرفه .. هذه المرة الثالثة يا عزيزتي التي تقصصين على
ذلك !!

كاثي : (يهزئ) لو استطعت فقط ان اجعلك تفهم ما اقول !

الطبيب : (يستعير هواجها أياها) لقد فهمت فعلا كل ما قلته
يا كاثي .. لقد لاحظت في عينيه نظرة غريبة وحشية
قاسية ، جعلتك - بلا وعي - تنجليين نوره .. رغم
ان هذه النظرة الزئعكة والقت الرعب في اوصالك ..
ثم ظلمت تسعين جيئة وزهايا على الرصيف محالولة ان
تستجصى الشجاعة الكافية لتصاديقه .. اليس كذلك ؟

كاثي : نعم .. هو كذلك .. هذا صحيح ..

(تنهض وتجه الى الاريكة ثم تنحنى جانية على ركبتها
الى يمينه)

لقد ظلمت ادزع الرصيف جيئة وزهايا محالولة الا افق
فرصة للغرف ..

الطبيب : (يجتاز المكان ويجلس الى يسار الاريكة) لقد
كنت مدركة ومتيقنة ما تقصص عنه عيناه من تصيرات ..
ميناه اللتان كانتا تحفان فيك وتناديك .. ولكنك
كنت خالقة من شيء ما .. خالقة من شيء لم تتبينيه ..
ثم وصل القطار فركبته ، وبينما كان القطار يصعد

الطبيب : (ينهض) يا طفلي العزيزة .. إن ما تركتيه من خطا حول البديهة والإدراك وقوة الهمم .. هو في حقيقة الأمر .. اختلاق من مخيلتك المسكينة .. يدعة من وهك المصمى !

كائي : (متجاهلة إياه) في أول الأمر عندما ..

(لم تتوقف عن الحديث)

عندما تقف جنب تحيه .. لم يبد لي مثل ذلك أبدا .. ولكن الآن .. أعلم أنه لا يوجد على وجه البسيطة أحد له حيوية جنب .. إنسان على شاكلته يتوق فوق جنب للحياة .. الحياة التي كان يتغورها بشوقه وجوعه الى الأشياء للتغلفة الصفيرة التي تجمل الحياة .. كل يوم - مثيرة للغاية ليها الإنسان حياته .. هل في الإمكان مثل هذا الإنسان الذي يتصف بكل هذه الصفات أن يموت !! إنها مسألة غير طبيعية .. هذا هو كل ما هناك .. ليس تحتاج الى قدر هائل من التصديق لكي تستقيم الأمور و .. ولكن رغم ذلك ، صدقت .. في كثير من الأحيان ، كان من السهل أن تتبج عزمي ..

الطبيب : يا عزيزتي .. يا عزيزتي ..

كائي : (تنحرك أمام الأديعة متجهة الى الوسط) الآن .. أصبح الأمر مختلفا جد الاختلاف .. أنا متأكدة تمام التأكيد من هذه الأشياء في الوقت الحالي لقد اعتدت أن أطلب كل يوم تليفوني .. طبعا .. هو لا يجيب بالمره .. انني أسمع دائما أبدا صوتا لثائيا ضحرا مشاكسا ، يخوف من الحديث بمجرد أن أرفع سماعة التليفون وأقول : « هالو .. هالو .. هالو »

الطبيب : طبعا هو لا يجيب أبدا .. ولما يجيب .. ألا يدفع هذا ما اعتدت أن أقوله لك ويمانه ؟

كائي : (تتحول تجاه الطبيب) ولكن ان دأبت على المحاولة فسوف يجيبني في يوم من الأيام .. أنا واثقة من ذلك .. ولذلك ، فاني أذهب كل يوم الى فندق كنودل الجديد .. فلي هذا المكان اعتدنا .. جنب وأنا - أن لنقي .

الطبيب : نعم .. أعرف ذلك .

كائي : (مواجهة المقدمة) وبالطبع لا أجد هناك بالمره .. جنب لم يكن هناك الليلة .. بل كان هناك جمع من الرجال ينتظرون الفتيات ولكن لم يكن جنب بينهم .. ولا الليلة الماضية ولا الليالي السابقة ، ولا الليالي التي قبل ذلك .. ولكن ياك .. ربما يكون هناك ، لذا ذهبت الى جميع الأماكن القديمة التي اعتدنا أن نزورها سويا .. إذا قمنا بأداء كل الأعمال القديمة التي كنا نؤديها معا .. سوف يكون هناك في انتظاري .

الطبيب : (يتجه لهما ويضع يديه فوق كتفها) كائي يا عزيزتي .. يجب عليك أن تتعالي من حي الشفاء .. لا يمكنك أن تستمرى هكذا ..

كائي : (تجلس على الأريكة) هذه الليلة بالذات .. بطريقة ما .. شعرت فجأة أن عزمي تبث مرة أخرى ، حينما عدت أدراجي من الخارج ، بدت لي هذه الشقة عالية علوا شامعا .. بدت لي جهة عابسة وكريمة للغاية !! .. لم يكن فيها حتى بصيص من الضوء حينما دخلتها ..

الطبيب : (يتحرك تجاه الأريكة) سأرى جميع غرف شقتك طمناة دائما ، حينما تدلفين اليها .. ليس الليلة لحسب ، بل كل الليال القادمة .. يجب عليك ذلك .

كائي : ذلك لا يهم الآن (متفرسة في الطبيب) ولكني - رغم ذلك كله - كنت مفتحة حينما زراني الليلة .. كنت أتوق الى الحديث مع شخص ما ، ليسكن روحي .. ويؤكد ذاتي .. لكن لا يبدو أنني وفقت في أن أجعلك تلهم ما يدور حول أي أمر من هذه الأمور كلها !!

الطبيب : (يمرر الغرفة ويقف بجوار الأريكة) ولكنني فاهم تمام الهمم يا عزيزتي .. أؤكد لك ذلك .. اصبح الى .. حقيقة الأمر .. انك متعبة مجتهد الليلة ، وفي الصباح ، حينما تكونين قد نلت قدرا كائيا من الراحة ، سيكون لي مقدور أن تضفي على هذا اليوم الشاق .

كائي : (تتحول مبتعدة عنه) أوه .. أرجوك يا دكتور ..

الطبيب : (يمرر الغرفة ويجلس بجوارها على المقعد) دعيني أقول لك شيء ما .. الليلة يجب عليك أن تتناول طعام الغشاء مع صديق .. صديق مرح خفيف الروح يكون في مقدوره أن يفسحك .. ثم اذهبي الى المسرح .. شاهدني مسرحية مسلية مرحة ، وبعد ذلك ، اذهبي الى قاعة من القاعات أو صالة من صالات الرقص لترقص ،

ولكنني في الخارج مدة طويلة كما تحبي وتشتكي ، وحينما تعودين الى شقتك ، فسوف يكون النصب قد حل بك ،

وستدلفين الى السرير ، وستنامين كالنحلة نوما عميقا هائلا .

كائي : (تنهض بسرعة وتخطو خطوات قليلة نحو اليسار - وتحدث الآن ببعض الصبية) أوه .. كـب عن هذا .. أقول لك .. كـب عن هذا .. يالك من غبي !!

(تستدير وتواجهه)

أذهب الى المسرح .. كيف ؟! .. ألا تفصلم أن لكل مسرحية شاب وفاتة يقومان بلودي البطولة فيها ؟! .. ألا تعلم أن كل مسرحية يتغلغلها الحب والقبيلات والأشياء الهامسة التي كانت تحدث بيني وبين جنب ؟!

(متحدثة لاهثة مبهورة الأغاس)

أما بخصوص الأصغاف .. فليس لي أحد لم يكن - في يوم من الأيام - صديقا جنب أيضا (ثم تستدير وتوجه الى اليسار ممرضة في الطبيب) -

الطبيب : (يندب ويصر الفرفة ثم يلق بيورا) أنت تجعلني مهتم بصحة شاة الغاية يا كاتي .. أنا متزعج من أجلك .. لقد كنت وما زلت صديقا وطيبا لمانلك لسنوات عديدة ، لكك لا تميزني لأنا صافية ، لك تجعلني أأمن شاة يا كاتي !

كاتي : (تستدير وتوجهه) أنا أسفة يا دكتور .. أسفة .. أعرف أنك تحاول صامدا مساعدتي .. قل لي : هل ستكون سرورا حقا إن غادرت للزل الليلة ؟

الطبيب : بالتأكيد يا عزيزي .. سوف يمنحك الخروج من المنزل علنا من الغائة .

كاتي : (واضمة يدها على ذراعها) كم أنت ولى ، وكم أنا أسفة أن كنت قد أزعجتك أو أسأت اليك .. حسنا .. سأفعل ما طلبت يادكتور .. سأخرج .. سأحفل الليلة بليلة زفاف .

الطبيب : (مبتجها) هذه هى الطريقة الل التي يتصلت بها مريض ، ... (ينطلق الى يسار الوسط تجاه الأريكة ، حيث ترك قميصه ومطعمه - تنحرك كاتي الى الوسط ، ويصر الطبيب الفرفة متجها الى كاتي ، مردها القيمة ويستوى كاتي بين يديه)

أول عمل تقريبي به صباح ياكى ، هو أن تتحدثي الى بالتليفون ، وتزنى الى نيا الليلة ، وكما كانت ناجحة مليئة بالهجة والسرور !!

(يهم بالخروج ثم يعود أدراجه الى الباب) طابت ليذك يا كاتي .. أنا متأكد تمام التأكيد أن الأكل والشاى سيبدو لك مختلفة فى الصباح جيد الاختلاف .

كاتي : طابت ليذك يا دكتور .. لا تعلق بشىءانى .. امثن ..

(ويخرج ببده ملتحيا نظرة أخيرة على كاتي الوالقة فى الوسط - تتردد كاتي لحظات قليلة ، ويبدد كتيه الى التليفون وترفع السماعة)

صوت (مكتوم عبر سلكه التليفون) رقم التليفون المطلوب من فضلك ؟

كاتي : ٤٤٣٥ سرفسايد (يقبب ذلك لحظة صمت قصيرة بينما يظل الاتصال قائما)

صوت نسائي : (هير ملك التليفون - بلا لون أولا ثم بطيء نوعا ما ، ثم يصير تكدا حادا ، كما لو كان قد أتير وأزعج بسبب عدم الرد) هاللو .. هاللو .. هاللو .. هاللو .. (تسمح تكة كما لو كانت السماعة أعيدت الى مكانها ، ووضعت على التليفون فى الجانب الآخر)

صوت عامل التليفون : أنا عامل التليفون يا سيدتى .. ما هو الرقم الذى تطلبينه أن سمحت ؟

كاتي : لقد طلبت سرفسايد ٤٤٣٥ أيتها العامل **صوت العامل :** لقد تم الاتصال الآن بينك وبين سرفسايد ٤٤٣٥ ياسيدتى ..

كاتي : لكنك ليس الطرف الذى أريد محادثته .. لقد طلبت مستر جفرى ليلين (

صوت العامل : أنتظرى لحظة من فضلك .. (لحظة صمت قصيرة)

(بينما يتسكع العامل بشأن الاستلام) أسف يا سيدتى .. التليفون رقم ٤٤٣٥ سرفسايد مدرج باسم مس أنجيلين هرفى وليس كما تقولين .. أن اسم المستر ليلين ، غير مفيد فى سجلاتنا .. أسف ياسيدتى .. أسف ...

(تميد كاتي سماعة التليفون الى مكانها - ثم تعود الى مقدمها غائرة الهمة)

- بعد لحظة - (تسمح عدة طرقات على الباب)

كاتي : من هناك ؟! **صوت عامل المصعد :** أنا عاملة المصعد ياسى كاتي .

كاتي : ماذا تريدين ؟! **صوت العاملة :** بقع رسائلك يا أنستى

كاتي : أنتظرى لحظة ... (تنهض وتجه الى الباب ثم تفتح) .. أدخل ..

(تتردد عاملة المصعد فى الدخول لحظة وهي والقة على باب مدخل الشقة ثم تتبع كاتي نازلة الى يسار الوسط)

عاملة المصعد : قال لي موظف الاستقبال ، لك تسمى على هذه الرسائلك على القسط ، الذى يجلس اليه فى مدخل المصعد ، عندما تصعدين الى شقتك .. هالو الرسائلك ... (تستدير كاتي وتتناول الرسائلك من عاملة المصعد)

كاتي : شكرا لك (تفتح لمطبات ببده وتكتبه) أه .. خطاب استجبال وتذكرك من طبيب الأسنان .. وكتاب دورى من محل تنظيف السجاد الذى يسمى الى الحصول على الأعمال التى تسمد اليها خلال الريح التصادم (وتتناول الى عاملة المصعد) شكرا لك ..

عاملة المصعد : حسنا .. لا تشكرينى كنت سأمعد الى الأدوات الطبية على أية حال .. أجز بارد لاذع فى الحارج الليلة .. اليس كذلك ؟

كاتي : (غائبة شاردة اللحى) ماذا ؟! أه .. نعم .. نعم .. بارد لاذع جدا .. كلمات قليلة صفيقة .. أليست هى كذلك ؟ .. أجز بارد الليلة لكنك سيكون أكثر دلتا فى الفد .. أه .. فى الصيف القادم .. ما الفرق بين أن تكون الليلة باردة لائمة أو أن تكون حارة داللة ؟! أه .. ما الفرق ؟! أه .. وما وجه الأهمية فى ذلك ؟!

عامة القصد : أرجو القدر يا ألسنة ..

كالي : فلما يا ادنا لم يحدث شيء يستعزى عليه .. لا شيء ..
الآن أنني كنت أحدث نفسي لا أكثر ولا أقل .. حسنا ..
شكرا لك مرة أخرى لاجتماعك والرسائل إل هنا في
شخصي ..

عامة القصد : أي خدمة أخرى أستطيع أن أقدمها لك ؟

كالي : كلا .. لا أظن .. طابت ليلتك يا ادينا

عامة القصد : (ميمته تاركة الغرفة) طابت ليلتك يا ألسنة ..
(بعد خروج عامة القصد)

(تتجه كالي إلى المرأة الملقطة على الحائط ، وتحقق في
صورتها)

كالي : وأسفاه .. أنا أبدأ الليلة شاحبة الوجه ، كما قرسم
علامات التعب والارهاق على محياي .. تماما أشبه بزيقة
غدير البجيرة الصغرة النقية الناعمة البيضاء الناعسة ..
قال ذلك جف مرة .. قالها في يوم من الأيام .. قالها
في نصيدة شمر كان قد نظها على وكبتها لي .. أنا -
في الحقيقة - لم أزل الشمر أبدا اعتمادا خاصا طوال
حياتي .. لكن هذا الشمر كان شعرا مختلفا جدا الإختلاف
.. شعرا مائرا ليالي الأسفار .. وصف ما أوجه يشبه
زيقة الغدير النقية .. وشعر يشبه عشب البحر الضار
الذي ينبث بين الزرع النافع .. أو ... لاه في الليل
يجعلني أهتز كزينة في مهب الريح ، ويصيب بدلي
بالقشيرة ...

(ترتبك أمام المرأة)

.. آه .. هي محسوسة مشغولة للغاية .. خائفة مضادة
هدارة .. هدارة القدر كله .. ذات وجه مفقود طاف
على سطح الماء ولعب ثابت .. يحيط به شيء أشبه بمسب
البحر الضار الذي ينبث بين الزرع النافع .

« تنزل متجهة إلى مقصدا ودراعاها ملفوفة حول جسمها
كما لو كانت مصابة بقشيرة يرد عليها » ، تجلس
على مقصدا وتجلس يديها على عينيها كما لو كانت تحسها
من الضوء »

(تغطت أشواء المسرح تدريجيا وبه ذلك يوجه إليها
نور كشاف ناعم سبوت كي تكون موضع اختبار - وتبدو
متنقاة في المنظر كله) - ثم (يفرق باقي المسرح في
الظلام التام) « تجلس هناك لحظة لتستريح - ويهدأ
تصل على كسط من الراحة - تغاه الأنوار مرة أخرى ،
وحينا تتجسس كالي ترى جف جالسا ليانها وواجها
إياها على مقعد في يسار الوسط وجانبا تحت قدميه
وسطه ملقى فوق الحائط ، ومازال مرتديا قبضته ويبدو
مفرقا ميمسا بالأسلوب الشكلي لانسان مسرور »

جف : مرحبا يا كالي .. أهلا بك يا عزيزتي ..

(ثم يواصل حديثه بينما تحقق فيه كالي في مصدقة)

مللا تصلق هنا بين السماء 14 هه 14 ... كلشي ...
أعططين وضع من يملو وجهه القناع القدس الجاد ؟

كالي : (تحقق في جف لكن لا تتحرك - بينما تتصاعد البرودة
لأعلى وتثبت إلى أسفل خلال عودها القوي) جف ...
جف ... أمو أنت 14 ...

جف : طبعا أنا هو .. أنا جف .. أكنت توثقني لقاء شخص
آخر 14 هه 14

(يضحك جف .. لتغرق الضحكة سمها بشابة
الوسيقى)

كالي : جف .. أنا لا أصدق أنك أنت 11 .. أنا لست
متأكد أنك حقيقة أنت 11

جف : حسنا .. من أنا إذن 14

كالي : أنت جف .. حبيبي جف .. جف الذي سافرت به
أنت هو .. نعم .. لست أنت جف 14

جف : الجاز عظيم يا فتاتي لكن .. لا تجلس هكذا هناك
تحملين في كما لو كنت شحبا أو شخصا ما
لاترلينه .. حسنا .. هل أجد منك لافلة تبخ لي ؟

كالي : (ناضجة من مقصدا ومتجهة إليه باندهاع) ، فينبض
جف للأفاتها) جف .. حبيبي .. ما بالك 14 .. بالطبع
هو أنت .. تبقي المكان نفس رائحة تبخ الغليون المألوفة
التي اعتدت أن تمشه .. ووجهك يا جف .. كم هو
ناعم لللمس 11 .. كم هو رطب كما اعتدت أن يكون ليها
مهي .. قبل أن ..

جف : (حاسسا - هو الآن أكثر هدوءا من ذي قبل وأكثر
جدية) لقد حاولت جامدا أن أصل بك .

كالي : (حاولت ذلك حقا يا جف 14

جف : نعم ، وآخر محاولاتي كانت اليوم في المحطة ..
لقد ظننت أنك تفرقت عن المسير لتصادقني ، ولو للمحطة
وبجيرة .. لماذا لم تقبل ذلك يا كالي 14 .. لماذا 14

كالي : (مترجعة ميمته عنه) جف .. الآن .. الآن .. أهلا
كنت أنت 14

جف : (يمسر الغرفة أمامها متجها إلى يمين الوسط ، ثم
يستدير لمواجهة إياها مرة أخرى) أنت تقتنمين الليلة
صحوة بالغة وروحية ياطلتي الميزرة .. طبعا كنت
أنا .. من يكون غيري إذن 14 .. هل جال بغلفك أدنى
سوف أم يضحك ، وتناول قفصة منك في الطريق الذي
وكنت فيه من أجل اللحاق بذلك القطار ؟ .. وأخيرا ..
حينما تحدثتي إلي بالتليفون .. هل كنت أردت قاللا :
« هاللو .. هاللو .. » ولكنك لم تصنع لي .. ، وبعد
ذلك .. في فندق كندول الجديد لوست لك يدي ، ولكنك
سرت في طريقك بسرعة .

كاثي : لكن يا جف .. لقد قال لي الطبيب انني .. انني مبتوتة !! .. مبتوتة يا جف (مندفعة نحو) اوه يا حبيبي .. كنت اعلم انك ستاتي ، طلال الوقت او قصر .. نعم .. كنت اعرف انك ستحضر حتما .. كنت اعرف انني اذا استريت في المحاولة ، واصررت عليها .. فالك لا شك ستحضر في النهاية في يوم من الايام .

جف : (مسكاً بها بطول الذراعين) اني احاول جاعداً - منذ زمن طويل - ان تكتحل عيني برؤياك ياكاثي .

(يستدير ويسير الى يمين الوسط خطوتين او ثلاث خطوات . ثم يوجهه للخدمة)

اه .. انا مجهد متعب ، ولا استطيع ان اعود ادراجي مرة اخرى .. لقد انقضت عدة شهور الآن - كما لاشك تعلمين - يبيب عليك ياكاثي ان تقرري .. تقرري بنفسك انت بدوني اي تدخل مني .

كاثي : اقرر ماذا يا جف ؟

جف : (يعود اليها ويحتويها بين ذراعيه مرة اخرى) اميرني سمعك جيداً يا حبيبي .. وبعدت قرري بنفسك ولنفسك انت تعرفين ماهية هذا اليوم ، وماذا يعني لنا نحن الاثنين .. اليس كذلك يا كاثي ؟

كاثي : طبعاً .. طبعاً يا جف .. اعرفه واذكره .. انت تحدثني كما لو كنت قد لسيته !!

جف : حسناً .. لقد عدت ثانية من اجلك يا كاثي .. ان كنت قد علمت العزم صادقة على ان ترحل .. ان

كنت ترفعين حفاً - من اعماق نفسك في الرحيل ، فيجب عليك ان تراقبيني الآن . تراقبيني تورا .. في الحال .. من المحتمل ان يتناكب الخوف ، ويسل الذعر قلبك .. ومن المحتمل ان تندمي على ذلك ايضا .. ولكن .. ولكن في عليك انني لا استطيع الصمود اليك اطلاقاً مرة اخرى .. انت لا شك قد فهمت كلامي جيداً .. ان اعمى طريق لا يجتازاه ..

كاثي : (تهم بالثوب الى باب غرفة نومها) امكنني ان اضع بعض حاجياتي الخاصة في حقيبتي من حقائب السفر ؟ .. هل تنتظرني يا جف ؟

جف : (يطلق عابراً الغرفة حيث توجد سقايه) انت ايتها الساذجة الصغيرة .. ان تحتاجي في المستقبل لاي شيء .. تعالي كما انت .. تعالي معي بمالك الرامنة ..

كاثي : (تعبر الغرفة متجهه اليه) حسناً .. دعنا نرحل يا حبيبي .. حيا بنا سريماً .. حيا ..

جف : (يحصل سقايه ويرتكب مسكه) عديني بانك لن تغالي ما نحن مقعون عليه .. عديني بانك سوف تصلين كل ما اطلبه منك بالحبس .. هل تعديني يا كاثي ؟

كاثي : اعدك يا جف .. اعدك ..

جف : حسناً (يتأبط ذراعها - ويبرأني يساراً متجهين الى النوافذ) حينما اعطيك الاشارة .. - اشارة البدء - امسك ذراعي جيداً ، ثم امسعي معي حافة النافذة .. لا تقاضي يا حبيبي .. كل ما هو مطلوب منك ان تستعري في السبع متعلقة بذراعي ، وبعد ذلك ، انفضي عينيك ولا تقبلي بشيء .. ان يزجبك امر .. انا لن اسمح لك ان ترحلي بالرة ..

(يفتح جف النافذة - يتجهان بنظريهما الى اسفل - يقف جف على يسار النافذة وكاثي تقف على مسافة بسيطة الى يمينه لكي يكونا كلاهما مرتين للخدمة)

كاثي : (بنحومة ورقة) جف .. انها مسافة طويلة جداً للمبوط الى اسفل ..

جف : هذا صحيح .. فحين هنا في الطابق العلوي ..
كاثي : .. هل انت خائفة ؟ اه ١٩

كاثي : كلا يا جف .. انا لست خائفة طلالاً انا معك .. كل ما في الامر اني ..

جف : اعرف .. نعم اعرف .. ولهذا السبب اريدك ان تكوني يائسة قانصة .. اريدك ان تكوني متاكدة تمام التاكيد من انك يائسة اولا وقبل كل شيء .. فائقة قبل ان .. يبيب عليك الا ترحل الا اذا كنت في اصالك تريد ذلك .. في قرارة نفسك تتوقين الى ذلك .. كاثي .. بازال في مقدورك ان تنكسي على عينيك ، وترجسي من عزمك ، فليس الوقت متأثراً جداً .. ولم يفت الاوان بعد ..

كاثي : يالك من ساذج سخيف !! اي متعة ستكون لي هناك بدونك يا جف ؟

جف : يالك من فناة طيبة !! حسناً .. هل انت مستعدة ؟

كاثي : مستعدة تماماً

(يمسك جف في الخصر)

~ ثم ~

(تستمر كاثي كم قبضه)

جفري .. جفري ..

جف : (متروكاً عندما يكون قد اشراف على تساقط حبة النافذة السفلية) نعم يا حبيبي

كاثي : قبلي اولا ..

(يقبلها قبلة خفيفة للغاية)

انتظري ياكاثي .. هناك احجم تحت في الشارع .. انه يصعد جيتة وذهاباً .. انتظري ..

كاثي : (متفاحية) انه ستيف وجبل الخمة .

(وننظر لامل الى سماء الليل)

جف : .. انظر الى السماء .. سماء الليل .. ياله من منظر جميل من هذا المكان أثناء الليل ! .. أليس كذلك ؟ .. الهواء نقي للغاية .. الجو صاف .. صحر لدرجة أن في متناول يدك أن تبلغ النجوم وتلمسها .. والقمر .. القمر يبدو هناك - وسط السماء - كما لو كان لعبة بالون للاطفال .. أليس كذلك يا جف ؟

جف : نعم .. انه لكذلك يا كاثي ..

كاثي : جفري .. عد بذاكرتك للوراء .. تذكر تلك الليلة التي سألتك فيها عما اذا كان القمر مصنوعا حقا من الجبنة الخضراء .. لقد أجبت أنت - آنذاك - بالنفي .. لأنك كنت متأكدا تمام التأكيد أنه شئ موطن من سكان المدينة .. فقد طرأت أنت قريبا جدا من القمر .. قريبا جدا منه بدرجة كافية لأن تشسه ، وقد وجدت رائحته كريهة جدا .. أليس كذلك ؟

(لحظة صمت)

اوه .. جفري .. ان الدنيا حبيبة الى النفس .. بهجة .. رائحة من هذا المكان أيا ن الليل .. أليس كذلك يا عزيزي ؟ .. ولكن هذه الرقعة من الضوء تحت .. هناك .. تلك الخزمة الضوئية التي تتسلل

من باب الدخول الفخج على مصراعيه ، يبدو قريبا ،

كما لو كان شاهدا قبر - أو - بلاطة شريح ..

(تقيض على ذراعيه بإحكام وشدة)

جف : انفض عينيك ولا تبالي ، فلن يحدث لك شئ يا عزيزي ..

(يتساقط الخالة مرة أخرى)

كاثي : لقد رحل صدقتنا ستيف .. نعم رحل ..

والآن .. هل أنت مستمتعة ؟

كاثي : مستمتعة تمام الاستعداد

جف : حسنا

(يلتصق التواضع على مصراعيها ، ويرتقي عتبة النافذة السفلية - لم يساعد كاثي لتسعد بجراره)

تذكرى ما سبق وقتله لك .. امسكي .. امسكي ذراعي

جيدا يا كاثي بإحكام .. حسنا .. يا عزيزي ..

لن أسمح لك بأن ترسل أبدا ..

كاثي : تماما يا جف .. تماما .. تماما ..

جف : الآن .. فليكن رحيلا في الحال .. فليكن رحيلا

الآن .. الآن .. (ويبدأ في التحرك عبر النافذة ويفرق

المرح في الظلام بينما يسدل الستار)

النهاية

القاهرة : فؤاد سعيد



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

دراسات أدبية :

للمرايا المجاورة (دراسة في نقد طه حسين) د. جابر عصفور

السخرية في أدب المازني د. حامد عيده الخوال

التخييل د. جان بول سارتر

ت. د. نظمي لوقا

سارتر بين الفلسفة والأدب مؤسس كرانسوزن

ت. مجاهد عبد المنعم مجاهد

الشعر الفارسي الحديث د. إبراهيم الدسوقي شتا

تطلب فور صدورها من المتابعة ومكتبات الهيئة وفروعها
بالمقاهرة والمحافظات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٢ / ٦١٤٥ مدار الكتب

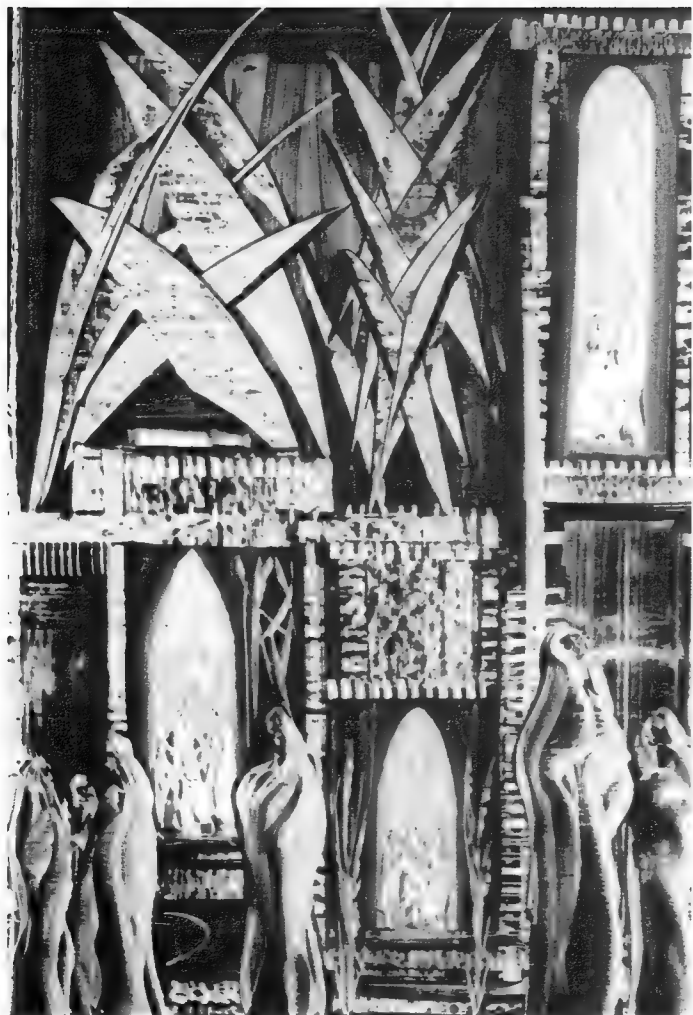
حافلى على رشاقتك
بتنظيم اسرتك



اسرة المستقبل
توفر لك
امان

الراص مومعة للسيدات
بممع السدليات





العدد الثامن • السنة الأولى
أغسطس ١٩٨٣ - شوال ١٤٠٣

أدب

مجلة الادب والفن



الهيئة المصرية العامة للكتاب



١٩ شارع ٢٦ يوليوت ٨٤٨٤٣١



• ميدان عرابي ت ٧٤٠٠٧٥

١٣ شارع المتديان

الباب الأخضر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧



• مركز شريف : القاهرة :

٣٩ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢

• مركز الفجالة : القاهرة :

• شارع كامل صدق (الفجالة)

• مركز اسكندرية : اسكندرية ٤٩

شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥

ترحب بكم دائماً
في مكتباتها
بالقاهرة
والمحافظات

حاج



• الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت ٨٩٨٣١١

• المنيا : شارع ابن عصب ت ٤٤٥٤

• أسيوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

• أسيوط : السوق السياحي ت ٢٩٣٠



• دمنهور : شارع عبد السلام الشاذلى

• طنطا : ميدان الساعة ت ٢٥٩٤

• الحلة الكبرى : ميدان المحطة

• المنصورة : شارع الثورة ت ٢٧١٩



• بيروت : شارع سوريا - بناية حمدي وصالحه

ت ٢٩٠٠٩٩ - ٢٥٦٤٩٢

إبداء

مجلة الآدب والفن

العدد الثامن - السنة الأولى

يوليو ١٩٨٣ - شوال ١٤٠٣

الطبعة ٥٠ قرشاً



دار النشر: دار الفنون للطباعة والنشر

إبداء

الشعر :

- ١٠ العودة لآلية من الحرف الأصابع . . . عبد العزيز الكالح
٢٣ هناك وحيثما الوجود أحمد كمال ذكي
٢٦ إلى صلاح عبد الصبور وفي ذكره الثاني عبد المسيح عمر زين الدين
٢٢ أنا واصل في التفكير عبد الحميد رمضان
٥٥ لثوب في وجه الشمس السيد محمد الحميسي
٥٨ لثوب وجه الصلابة الوحيد جميل محمود عبد الرحمن
٧٤ يبقى للشهيد الحلم حسين علي محمد
٧٨ تنويكات على غن شرقى سالم حلي
٨٢ الحياة في ثوابيت الملائكة عبد الستار سليم

القصة :

- ١٢ جنائز مبهمة في يردية صروقة فاروق غوريشيه
٢٠ سوق السمك سمح رمزي الخزلاوي
٢٤ الجسدان ذكرى السيد عبد
٣٠ بيت أبيي في التوبة ابراهيم فهمي
٤٥ سقوط الرأس القديم لطفي عبد الرحيم
٥٦ صورة شخصية محمود حنفي
٦٠ القاتلون مرمي مذكور
٧٦ الركن أحمد ربيع الأسواني
٨٢ من الديات القاتل محمود مرزوق

رئيس مجلس الإدارة :

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير :

د. عبد القادر القط

ناشر ورئيس التحرير :

سليمان فياض

سامي خشبة

المشرف الفني :

حسين أبو زيد

سكرتير التحرير :

نصر أديب

تصدر عن :

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار في البلاد العربية : الكويت ٥٠٠ . ١٥٠ . دينار

فلسطين - الخليج العربي ١٢ ديناراً تقريباً
البحرين ٥٠٠ . دينار - سوريا ١٢ ليرة
لبنان ٧ ليرة - الأردن ١٥٠ . دينار
التونسية ١٠ دنانير - الصومال ٢٠٠ قرش
تونس ١٠٠ دينار - الجزائر ١٢ ديناراً -
لغربي ١٢ ديناراً - اليمن ٩ دنانير - ليبيا

الاشتراكات من الداخل : عن سنة (١٢)
معداً ٤٢٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش وترسل الاشتراكات بحالة بريده
حكومية أو شيك باسم المجلة العامة للكتاب
(عند الطلب)

یوسف اردریس

م. م. قریبا



(مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)

^(١) الاندلسيات من الخارج : عن سنة (١٧) اندلسيات من الخارج : عن سنة (١٧)
 (عدداً) ١٧ دولاراً للأفراد و ٢٤ دولاراً
 الفتيات مسافعات إلى مصاريف الرحلة : الباله
 العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
 ١٨ دولاراً.

□ د. عبد القادر الققط □

المسلسل التليفزيوني

بِهِ الضرورة والفن

يستأثر المسلسل التليفزيوني باهتمام بالغ من المشاهدين ، ويؤثر تأثيرا كبيرا في عقولهم ووجدانهم وسلوكهم بما يتضمن من امتداد زمني وعناصر من التشويق والتمثيل والاخراج تغرى بالمتابعة . ومع ذلك لم يقف حتى الآن بنقد جاد يحلل طبيعته ومقوماته الفكرية والفنية . ويكاد مايوجه اليه من نقد ينحصر في ملاحظات مختصرة سريعة في الصحف ، تهدف الى اصدار الاحكام النهائية بالمجودة او الرداءة دون عناية بالتحليل او التفصيل . وقد يتضمن هذا «النقد» في كثير من الاحيان بعض المجاملة الواضحة او التعامل المقصود .

واخراج وحركة واضاعة وموسيقى ولوحات واقصة ومواقف ومزية وغير ذلك . قد مضى زمن طويل تجاهل فيه النقاد التمثيلية الاذاعية ثم لم يجدوا بدا بعد ذلك من دراستها دراسة شاملة جادة حتى كانت مادة لأبحاث جامعية .

ومهما يكن رأى الناقد « الأدبي » في هذا الشكل الجديد فقد سبقته في المسرح أشكال من التأليف والاخراج أصبح النص الأدبي فيها مجرد عنصر من عناصر « العرض المسرحي » ، وأصبح على الناقد أن يلم بجميع عناصر العرض من نص

واليوم يفرض المسلسل التلفزيوني وجوده على أكثر الناس ، سواء منهم من يشاهدهونه ومن

يسعون أبناعهم وذويهم يتحاورون حول موضوعه وأحداثه وشخصياته . ولا عفر ، اذا أريد لهذا الشكل الجديد أن يبلغ مستوى فنيا مرموقا لدينا وإن يكون ذا أثر طيب في حياتنا الفكرية والفنية والجمالية ، من أن نمتدح به ونؤمن بأنه جدير بالدراسة والتقويم .

وقد تابعت في المرة الأخيرة بعض ما يعرض في التلفزيون المصري من مسلسلات وحاولت أن أتبين فيها عناصر مشتركة لعلها تكون وراء ما يضيّق به المشاهدون منها برغم إقبالهم عليها ومتابعهم أياها . ولا يعني هذا أن تلك المسلسلات خالية دائما من الإجادة في التأليف والتمثيل والإخراج ، ولكن عفت الى رصد ما يقع فيه المؤلفون والمخرجون من أخطاء مقصودة للضرورة أحيانا ؛ أو غير مقصودة ، لفهم خاص لطبيعة هذا الشكل الفني الجديد في بعض الأحيان .

والضرورات تمثل في أوضاع مالية وتجارية ، وفي ظروف الممثلين الذين يسافرون الى الخارج في كثير من الأحيان حيث تسجل تلك المسلسلات ولا شك أن ذلك يقتضي أن يكون المسلسل ذا طول يتناسب مع مشاق الرحلة ، وإذا عائد الى يستحق ما فيها من عناء . وقد تكون هناك « ضرورات فنية » عند بعض المؤلفين الذين يفلت زمام الأحداث والشخصيات من أيديهم ولا يدرون كيف يسيطرون على الخط الأساسي للمسلسل ، أو عند المخرجين الذين يفهمون « التشويق » على نحو خاص يتجلى في ربط المشاهد بالمسلسل أطول مدى ممكن . وقد يرتبط المشاهد حقا ببعض هذه الأعمال بحكم العادة أو بطبيعته المستقبلية التي تتلقى ما يعرض عليها دون تحليل أو مناقشة أو رفض ؛ وإن أحس مع ذلك بضيوب واضحة فيما يرى وما يسمع .

ولا شك أن أبرز تلك الميوب هذه الإقصاع وتشعب الأحداث وتداخلها وكثرة الشخصيات الرئيسية والثانوية وتنوع الدلالات الاجتماعية والسلوكية والسياسية وكان المؤلف يريد أن

يحل مشكلات العالم أجمع في مسلسل واحد ؛ ولعل المؤلفين يؤثرون هذا اللون من التمثيلات لأنه ييسر أمامهم أمر التأليف ولا يفرض عليهم أن ينموا قصة واحدة أساسية ويمتقوا أبعادها بالامتداد لا بالتشعب ، مستعينين ببعض القصص الثانوية اليسيرة التي تلقى الأضواء على الحدث الرئيسي ولا تقضل المؤلف - والمشاهد في النهاية - عن متابعته .

ويجد المخرج في هذا النوع من التأليف المشتت الموضوع والشخصيات والدلالة عونا طيبا في إخراج الحلقة الواحدة بإيسر الجهد ، فما تكاد الكاميرا تقف بضع دقائق هنا لتتابع موضوعا أو شخصيات حتى تنتقل هناك لتتابع موضوعا آخر وشخصيات أخرى ، وما تكاد كل الموضوعات الجزئية والشخصيات والدلالات تنال نصيبها من التصوير حتى تكون الحلقة قد انتهت دون أن تكون قد أضافت شيئا يذكر الى تطور الأحداث ونماء الشخصيات .

ولعل في مسلسل « ثلاثة في قطار » و « آخر البنات » مثلا واضحا لهذا الأسلوب . ففي المسلسل الأول يفد الى القاهرة ثلاثة أصدقاء يتشددون المستقبل ويحاولون بتحقيق طموحهم كل بفهمه الخاص للنجاح والوصول . وما لبثت الطرق أن تشعب بهم تبعا لاختلاف ميولهم وقيمهم وما تقدمه الظروف من موجبات ومفريات ، وسرعان ما يصبح أكثرهم جدا وإخلاصا للعمل مدير مصنع ، على حين « ينحرف » آخر خلال قصة طويلة وينتهي أمره الى السجن ، ويبقى الثالث موزعا بين حبه ومثاليته حتى يظفر بشيء من النجاح .

وتتقرن قصص العمل في أمثال تلك المسلسلات بقصص حب موازية يولها المؤلف والمخرج كثيرا من العناية حتى لتكاد تغطي أحيانا على قصة العمل الأساسية ؛ بل لعل الوظيفة والعصل يكونان في كثير من الأحيان مجرد إطار لقصص الحب . وهكذا يقع المهندس الناجح في حب ابنة صاحبة البيت التي تشتغل بالتدريس وتيسع لها « المسلية » على الرصيف أمام بيتها الذي

ونرى مثل هذا التمدد والتشعب في الإقصص والشخصيات والمواقف ، في مسلسل • د أخو البنات • والأخ طبيب شاب في وحدة صحية يكفل - باستثناء أخته الكبرى المتزوجة - أربع أخوات لكل منهن قصة ، الى جانب قصته هو الخاصة • ويقترن الحب كالمادة بالعمل ويتوازي الحظان ويتساويان في نصيبهما من عناية المؤلف والمخرج • وتتزوج احدها من بعد قصة حب ، ولكنها تصر على أن تعمل فلا يكاد الزوجان يلتقيان ، فيترك كل منهما للآخر رسالة في « مسجل » كلما أراد أن يتحدثا في أمر من أمور حياتهما المنزلية والزوجية ! ثم تتزوج ثانية من مهندس يتسول مصري يرسل بها الى بلد عربي وترفض الثالثة الزواج بسن تحب الى أن تزكده استقلالها بعد أن عبرتها زميلاتها في الجامعة بالفقر • أما الرابعة فتسلط في يد عصاية من المحتالين يزوجونها لاحدهم موهين اياها بأنه « زواج صوري » لكي تستطيع استخراج جواز سفر !

ويرتقى زوج الأخت الكبرى ويكبد له بعض من يقاسمونه الرشوة فيضبط متلبساً بجريته وتطوع المحامية المخلصة لأسرة صديقها بالدفاع عنه •

ويحدث كل هذا في غيبة الأخ الذي كان قد ترك عمله في وحدته الصحية ، وصديقه المحامية المخلصة خرياً وزاه طبيبة شابة عربية تعمل في أمريكا ، كانت قد جاءت الى وحدته لاجراء بعض الأبحاث الطبية • وبعد فشله في الحب والعمل يعود الطبيب الشاب الى وطنه ليواجه عواقب انفذاعه الماطفي الأمرج •

وهكذا يواجه المشاهد ست قصص في الحلقة الواحدة تتفرد وتجتمع وتندمج الى شخصياتها الأساسية شخصيات ثانوية كثيرة كصديق الطبيب في الوحدة وصديقه الوافدة من أمريكا وأبيها الذي يعمل في شركة لصناعة الأدوية هناك ، وزوج مصري وزوجته ويسل الزوج في شركة منافسة • وغير هؤلاء كثيرون • ولا بد أن يقال كل نصيبه من العرض في كل حلقة ، فيدور المسلسل في حلقات فارغة لا تتقدم كثيراً بالحدث ولا تضي

بنته من بيع العسلية ! وتكون لاينتها المدونة قصة خاصة تزيد من تمدد خيوط الأحداث في المسلسل ، اذ تقار من سكرتيرة الموظف - وتلك قصة أخرى ! فتتزوج ثريا في أحد البلاد العربية ، ثم تعود محطة سفر الدين بعد أن مات زوجها الشيخ وأوصى بكل ثروته الى اولاده • أما الأم الشحيحة الشكسة الطبع فيؤول بيتها - الذي كانت قد رفعت من طوابقه أكثر مما يحتمل الى السقوط ، وتجد نفسها كما بدأت لا سند لها الا بيع العسلية • ولا شك أنها قد بنت بيتا جديدا من تلك التجارة الرابعة !

وأما الصديق الثالث الوصولي الذي لا يؤمن بصداقة ولا بحب • ثم يخيل الى ذلك الصديق الثاني أن رئيس شركته فاسد النعمة فيحاول بطريقة بالغة السذاجة أن يكشف عن فساد ، ثم يتبين له خطؤه في النهاية •

وأما الصديق الثالث فانه لا مبدأ له ولا خلق ولا يتورع عن الكيد لأخلص أصدقائه لكي يصل الى النجاح المادي الذي يريد • وهو يدخل في قصة حب زائفة طويلة معقدة يزيف فيها أوقافا ويختلس أموالا ويدبر مؤامرات حتى ينكشف أمره ويقاد الى السجن •

ومع هذه القصص المتسلسلة تتلقى مصائر الشخصيات وقائع حياتهم في كثير من المشاهد فيزيد طول الحدث وتشعبه وتكثر الشخصيات التي قد يكون لبعضها قصص مستقلة • فهناك أم المدرسة وسكرتيرة المهندس وأخوها ، ورئيس الشركة وموظفوها ، وصاحبة مصنع التسيج وأخوها ، ورئيس العمال وزوجته وأخوها وغيرهم من الشخصيات •

وتتعدد الدلالات والمواظم من خلال تلك القصص المديدة ، فيرى المشاهد في قصة الأم نهاية المجتمع ، وفي قصة ابنتها نهاية الطمع والحياة ، وفي قصة الصديق الوصولي مآل الكذب والنداء والسرقة وفي نجاح المهندس ثمرة الجهد والإخلاص للمبادئ وغير ذلك مما يغطي على أية قضية أساسية ان كانت هناك قضية أساسية !

الشخصية • وتتعدد الدلالات كالمألوف فيرمز فضل الطبيب في حبه وعمله الى عواقب الانسياق وراء الهوى على حساب العمل واللبا ، وتكتشف قصة زواج الأخت الكبرى عن بعض جوانب الفساد في المجتمع وما قد يجنيه على حياة الأسرة ويبيح الحراف الأخت الصغرى ما يتعرض له الشباب من مزالق وما ينبغي أن يظفروا به من رعاية الأب والأم والأخ الأكبر فلا يتركوا فرصة لاغواء الطامعين والمفسدين •• الى دلالات كثيرة أخرى تـ

ويسود جانب العمل في كثير من هذه المسلسلات شاحبا هزلا بجانب الحب الذي يكاد يغطي دائما على أحداث المسرحية في صورة المراهقة والسطحية ، وإن حاول المؤلفون أن يوجوا بارتباطها ببعض أوضاع اجتماعية أو حضرية من خلال عبارات من التعليلات والمراعات تبدو مقبحة على الموقف أو الشخصية • لذلك لا يكاد المشاهد يفقه شيئا عن طبيعة تلك الشركات والمصانع والصناعات والمفاتي التي تحدث عنها شخصيات المسلسل ، وهو يأخذها « على علاتها » كجرد إطار للطلاقات العاطفية أو المنافسات الشخصية • ولا يجد المؤلف بأسا من أن تصل شخصياته وصولا سريعا غير معقول في مجال العمل مادام ذلك يختم موضوعه العاطفي أو مشكلات شخصياته الذاتية • فلا خير - مثلا - من أن تشرف مهندسة شابة حديثة التخرج على بناء عمارة ضخمة من خمسة عشر طابقا وتجزه قبل الموعد المحدد بأسبوعين ، مادام ذلك يذكر المنافسة بينها وبين زميلها الشاب ورئيس من تمكده علاقتهما العاطفية ، ولا غرابة في أن يصبح أحد الشبان الثلاثة في مسلسل « ثلاثة في قطار » رئيسا لمصنع لأنه استقبل أدوات المصنع في البناء وأشرف على تركيبها ، ولا عجب من أن يترك الطبيب الشاب في مسلسل « أخو البنات » عمله وأخواته ويهرع الى أمريكا وراء الطيبة الشابة ، ثم يصبح - بين عشية وضحاها - باحثا علميا مرموقا تتنافس شركات الأدوية عليه وتتجسس على أبحاثه وتضاعف له أجره خمس مرات ويمنحه بعضها مكافأة قدرها مئتان ألفا من الدولارات ! • وفي مسلسل « لسه

ياحلم بيوم » يفقه مهندس شاب حديث التخرج عقله لأن يحته القيم في علم الذرة لرسالة الماجستير قد سرق !

ويرحب المخرج عادة بهذه الصورة الشكلية الظاهرية للعمل لأنها تتيح له أن ينقل أحداث المشكلات العاطفية والقضايا الاجتماعية من بين جدران البيت الى مكاتب وإشركة أو المصنع أو مواقع العمل ، وتمنح الكاميرا فرصة التنقل بين مشاهد وأجواء مختلفة •

ومادام موقع الأحداث مجرد إطار تعرض فيه القضية العاطفية أو النفسية أو الاجتماعية ، فإن المؤلف أو المخرج لا يحفل كثيرا بخلفية الأحداث أو قريها ويصلها عن الواقع ، اذ يوجه كل اهتمامه الى الشخصيات والوقائع التي تحصل ما يريد أن ينقله الى المشاهد من دلالة • ففي مسلسل « لسه يا حلم بيوم » تصرخ زوجة الطحان بأعلى صوتهما أكثر من مرة والعمدة بهم أن يفتصبها فلا يخف إليها أحد ، وتخرج أكثر من مرة مولولة في شوارع القرية بعد طلاقها. وبعد أن خطف زوجها أولادها ، فلا يرى المساعد في القرية الا قشبا لا تسمح ولا تتحرك • والذي يعرف طبيعة القرية المصرية يدرك أن أية صرخة عالية كفيلة بأن يترك الناس من أجلها ما بأيديهم من عمل أو ما ينمون به من راحة في بيوتهم ليستطلبوا مصدرها وسرها • والعمدة في هذا المسلسل يبدو كانه قبيح صغير يسير في ركابه الحفراء بينادقهم ليل نهار ويلقون بياب زوجة الطحان يحرسونه وهو يزورها ، ويسألهم شيئا لماذا خرج مبكرا من عندها على غير عادته ! ولا تكاد نحس بوجود فلاحين في القرية أو آثار للعمل فيها ، بل تنحصر المشكلة في العمدة وزوجته ، والطحان وزوجته ، ومنافس العمدة من الأمرتين الكبيرتين • وكما يبيع المؤلف أو المخرج لنفسه المروج عن طبيعة الواقع وتحويله الى مجرد إطار يخترق موضوعه ، يبيع لنفسه كذلك المروج على منطق العقل أو منطق الأشياء • فالمهندس يخطف ابنة « ممشتها » على الرصيف زرية الهيئة تجلس أم « ممشتها » على الرصيف تهش الذباب وتشاكس من يمر بها من سكان بيتها ، ويحصل سوء طبيها وسلطة أسانها

بين استقبال جو شعبي مألوف لديه في كثير من الأفلام والتسجيلات والمسلسلات ، وبين رمس يحمل هذا الواقع مالا تحمله طبيعته . ومما يزيد إحساس المشاهد ببطء الايقاع في تلك المسلسلات - الى جانب ما ذكرنا - من تشعب الأحداث وتعدد الالتصص والشخصيات - ان التخرج يتابع اكل حركة من لونها الى نهايتها في اغلب الأحيان دون أن يكتفى بالحركة الدالة وبنقلة السريعة . ولعل من أبرز مظاهر هذا البطء في الايقاع - وهو مقصود للاطالة في كثير من الأحيان - ما يمكن أن نسميه « مواقف المكاشفة » ، اذ تلتقي - مثلاً - صديقة بصديقتها فتراها مهومة لامر ما وتحاول أن تعرف سرهما . أو ترفض الصديقة أن تبوح بسرهما وتروح الأخرى تلح عليها معاتبه إياها لانها تخفي سرها على أقر صديقاتها وأخصبهن لها ، وما تزالان في سؤال وتمنع وكأنهما يمارسان « محضر » تحقيق أو استجواب حتى تبوح الصديقة المهومة بالسر . وتلتقي الصديقة التي اطلعت على السر بصديق أو صديقة أو أم أو اخت فيتكرر موقف المكاشفة أو التحقيق مرة أخرى . وتلدور أغلب هذه المكاشفات حول مشكلات عاطفية هي بطبيعتها شيء « خاص » لكنها تنفد في النهاية مضفة في الأنواء وكأنها قضية عامة لا بد أن يشارك فيها بالرائى والموافقة بالرائى أو الرفض كل من يتصل بها من قريب أو بعيد . وقد يكون هذا من طبيعة العلاقات في الحياة الشرقية؛ لكن الفن لا يخضع دائماً لضرورات الواقع ولا ينبغي أن يكون دائماً صورة مطابقة له . ولا شك أن ما طرأ على مجتمعتنا في الستين الأخيرة في هذا المجال يتيح للتجربة الماطفية شيئاً من الخصوصية ، أكثر مما نراه في تلك المسلسلات .

والى جانب الإطالة عن طريق المكاشفة يمسد المؤلف الى نوع آخر من الإطالة بتقديم الحدث المادى بأكمله دون ضرورة . ففي مسلسل « الرجل والحصان » - مثلاً - نرى عسكري الشرطة الهارب بصفاته حتى لا يطمع بعد أن قرر الأطباء البيطريون اعدامه ، وهو يزود بنتيه في قريته متخفياً ليودعهم قبل غراوه الى الصعيد

في سبيل حب ابتتها التي لم تبعد هي نفسها بعيدة كثيراً عن طبع أمها ! ولعل المؤلف أراد أن يصور بهذا ما اصطلاح على تسميته « تدويب الفوارق بين الطبقات : » - والأمر الكبير المناقصة للمعدة الدخيل تريد أن تكيد له عند مسئول الأمن بالمرکز فتتسبف « واور طحين » تبخله يرغم شخصاته وقيمه المادية ، وكان يكفي - كما هو مألوف في السريف لو لاحظ المؤلف منطق الأشياء - أن تسرق بعض الماشية أو تمزق بعض الزرع . والطحان يفر من المركز بعد القبض عليه متهما بحريق الطحن ويلجأ الى « الجبل » منضمًا الى الخارجين على القانون هاجرا زوجته وأولاده ، يرغم ما أسدى اليه من نصائح ليسلم نفسه حتى تظهر براءته ، وهو يرى . و « حسن » في مسلسل « عطفة خوخة » يبدو طول الوقت ذليلاً مستكيناً منكش الكفف يتوقع أن يهوى عليه سوط فوزي المستبد بالمسارة وأهلها في كل لحظة . ذلك بالرغم من أن المخرج قد جعله - بما لا يدع مجالاً للشك - رمزاً للشعب . وكان لا بد لكي يتحمل هذا الرمز من أن تنطوى نفسه على جلوة كامنة من الإباء أو القدرة على الثورة تومض وتخفى حتى يتفجر لهيبها في النهاية . ولكنه ظل على ذله واستكانته وخوفه حتى واتته الشجاعة فصاح - مجرد صياح - في مواجهه نائلة فوزي الذي يتحدها للنزول ! وكما تبعد شخصية حسن عن الواقع كذلك تبعد شخصية فوزي اذ بنهار فجأة بعد جبروته مجرد أن سمع صياح « الشاطر حسن » في العطلة !

والحق أن موقف المشاهدين والنقاد من هذا المسلسل ورفضهم إياه ينبع من تذليل المخرج بين الرمز والواقع . فالعطلة تبدو ذات أبعاد واقعية ملموسة لا سبيل الى الخلاص من طبيعتها ومنطقها ، فهي تضم المتهى ورواده المألوفين في ذلك الجو الشعبي ، ومعل التحف والبيت الأثرى ذا المشرية ولا بد لكي يصلح الرمز - من أن يتلام مع طبيعة ذلك الواقع فلا تصعب شخصياته مجرد دم يميث بها فوزي ويوسمها كسرا وتحطيا دون أن يرتفع لها صوت واحد بالاحتجاج العملى حتى النهاية . لذلك يظل المشاهد حائرا

وتحتفي البنتان بإيهما فتذبح أحدهما « ذكر بط » وتشمل وإيور الجاز . وتجنن الأخرى وتشمل القرن وتخبز له خبزا طازجا ، في لقطات مادية تعطل الأحداث ولا تضيف شيئا غير مألوف في مثل تلك المناسبات .

ويفرض المخرج على الممثلين في بعض المواقف النفسية لمرافا كبيرا في الأفعال يسواقف الغضب أو الحزن أو الخوف أو الفرح حتى يطول الموقف أكثر مما ينبغي ويخرج عن طبيعة التمثيل الجيد الى ضرب من « الهستيريا » الممتدة التي لا يكتفى فيها بصرخة أو صرختين أو ولولة أو ولولتين بل يستنفذ فيها الممثل كل طاقته في افتعال الألم أو الخوف أو الحزن . ويدل أن يثير هذا اشفاق المشاهد يثير نفوره أو جزعه أو عجه من تحول شخصية طبيعية الى شخصية هستيرية شاذة . ففي مسلسل « الرجل والحصان » يقضى على عسكري بتهمة التستر على الجريمة ، وكلما رأى أحدا من يعرفه وهو يطل من نافذة السجن صاح صياحا منكرا طويلا بأنه مظلوم وراح يبكي بحرقة لا تتفق مع ما ينبغي أن في مثل عمله من صلابة . وفي مسلسل « لسه بأحلم بيوم » تصرخ زوجة الطحان صراخا وتلطم وجهها وتقع وتنهش وتسب وتلعن مبررة عن انفعالها بلا ضابط ، وكان المخرج يريد أن يقدم من خلالها « نطا » لشخصية متميزة ، ومع تسليمنا بأن بعضنا - وبخاصة في بعض الطبقات - يفقد سيطرته على انفعاله في مواقف الحزن والغضب والخوف ، فإن قدرنا من ضبط النفس لابد أن يتحقق في الصورة الفنية للواقع . ولعل مخرجينا يرون كثيرا من نماذج هذا الضبط فيها تشاهد من مسلسلات أجنبية ويحسون بمدى إعجاب المشاهد العربي يمثل هذا السلوك . وقد أعجبنى كثيرا في هذا الجمل أداء « مديحة سالم » لمرور الأملة الريفية التي أوت الشرطي الهارب بصانته في

« الرجل والحصان » فقد استطاعت أن تسيطر على انفعالها في مواقف الخوف والحرج والإحساس بالحظر وإن تستعيط عن الصراخ وحدة النبرة بخجلات وجهها ونظرات عينها بما يلائم نبل ذلك الموقف الدرامي . أما الأستاذ « محمود مرسى » فكان في ذلك المسلسل - كما داته دائما - فنانا قديرا وأستاذا كبيرا في ضبطه لانفعالاته وأدائه التلقائي المبرر دون حاجة الى افتعال حدة لا ضرورة لها .

والحق أن لدينا مجموعة كبيرة من الشباب الموهوبين - ممثلين وممثلات - لكن طبيعة تلك المسلسلات وما فيها من بطء الإيقاع وتكرار المواقف وسطحية المواقف وتوجيه المخرجين للآداء يدفعهم الى أن يدوروا في دوائر مغلقة ويتحولوا بالتدرج الى « أنماط متشابهة لا سبيل أمام الممثل أو الممثلة الى الخلاص منها الا بافتعال أداء خاص وطريقة متميزة في الحركة والتعبير ما تلبث أن تصبح بمرورها « نمطا » يعرف به ذلك الممثل أو تلك الممثلة . ولو أحسن اختيار قصة المسلسل وكانت حلقاتها أقل ومواقفها أكثر تركيزا وأسرع تنقلا لآتحت الفرصة أمام هؤلاء الممثلين الموهوبين للتفوق والتفرد ومنحت المشاهد من متعة أكبر وأسهمت في ارتفاع حسهم الفني ووعيهم الحضاري .

وقد لا يكون لدينا من مؤلفي المسلسلات كثير ممن يحسنون أداء حيلت واحد متطور دون اللجوء الى ذلك التشعب المالحوظ والإطالة المقصودة ، ومن الخير إذن أن يتجنبوا مزلق المسلسلات الطويلة ويقتصروا على بضع حلقات مركزة ؛ أو أن تتضمن كل حلقة من المسلسل قصة جديدة كما نرى في كثير من المسلسلات الأجنبية . ولعل ذلك يتيح للمشاهدين أن يتحروا وقتا ما من متانة المسلسل الطويل فيفرغوا لبعض أعمالهم أو حياتهم الاجتماعية في المساء أو لمشاهدة بعض برامج أخرى قد تحمل اليهم من الثقافة والمعرفة مالا يستطيع المسلسل أن يحصله في الأغلب .

• • • عهد القادر القادر

العودة ثانية

تشتاق حينك - عبر المدى - شجر
الذاكرة .

...)

مرة حسلتُ كلماتُ الغنى بلمع التذكر وجهي
غسلتُ حائطَ الليل ،
غادرتُ صوتَ مقهى قديم ،
وأدركتُ من نهار الطفولة شمسَ وماء ،
وورد ، ووجه حملتُ له تعب العمر
أغمدتُ في مائه لحم قلبي ، .

تذكرت . . .

(سيدتي تجلس الآن بين الزمان وبينى ،
وتجلس ما بيننا امرأة ، نخلة ، جلست ،
وشربنا نبيذ الأحاديث ، تكبنا وتهاورنا
قبل
ومواعيد

كان قلبي هنا . . حين كنت مقيماً هناك
وبد صار وجهي مقيماً هنا ،

صار قلبي هناك مقيماً
كقطر يحدق في ملكوت المياه

ويخرج من ساق جميلة زرعها الموابيل
يا من سيسمع صوت المقيم المسافر محترقاً :
سفرى كان وجه الإقامة
وجه الإقامة كان السفر

... .

أيها الماء مشتاقاً كمالتي إليك ،
ومشتاقاً صلواتي ،

كتاب العصفير يشتاق عينيك
بشتاق صوتك .
بشتاق لونك

من أطراف الأصابع

معلقاً من حروف ، تجلس الآن تحت مظلة
عشقى ، وتمسح أشجانها بالحديث عن
العصر ، هذا أنا . . أتأبط . « قات »
الجنوب ويفتح لي ظلُ جميزة صَدْرَه ،
ويقدم لي قمرأ من فطير « المشلت » .
نشربُ من ترعة مأوئها الذهبي يَلَوْنُو صعيدية
سحرتور ، ونامت بهذا كرتي كالجداول في
الصيف .

كان قلبي هنا ، حين كنت هناك
وقد صار وجهي هنا ، صار قلبي هناك مقيماً
ككفل يحنّ في ملكوت المياه
ويخرج من صاق جميزة زرعها المواويل
يامن سيسمع صوت اللقيم المسافر محترقاً
منفري كان وجه الإقامة

وجه الإقامة كان السفر
صنم - عبد العزيز القفاص

أدركنا عسُس الرَّمَل ، أدركنا . . .
أو ثقوى ، وشقوا فمير ، أو ثقوا للتراب
لساق ، وسال دم أخضر ، إنه صوتها ،
صوت فاتتى ، صوت مصر التلظى ، رغيغ
الرياح الطليقة والإشتعال)

• • •

حينما قتلوى . .
خناجرهم نسيت أنها في هى ،
إننى لا أعيش وحيداً ،
لا أعيش إذا غادرتور
لا أموت إذا سكنتنى
وحين استعادوا خناجرهم يالمسين ،
خلعت حذائى وخوفى ،

وعُدْتُ لى :
(ها هى الآن تجلس ضاحكة ، ترتدى

جَنَائِزِيَّة مَجْهُولَةٌ فِي بَرْدِيَّة مَسْرُوقَةٍ

حين حطم طموح نابليون أنف أبي الهول كانت
القطعة التي سقطت مجوفة وداخلها كانت
هذه البردية الجنائزية • وحتى الآن لا يعرف
أحد أين اختفت

الكودس

أوزير

يا فرسان مصر الأزرق :

جبتهم ردعات الصرح الابلق ، فوق الصخرة
المقدسة السماء ؛ تبحتون عن كاهن قد يسلم
مصر ، تحرقون البخور الى جوار قربانه ، عشاء
يرى النار أو يشم الند والصندل ، فيمد جناحه
يحتضن طموحك المتناهم ، ويرمسكم شمساً في
محراب الهة الأشهر •

ولن تركبوا خيولكم المزركشة بفقر الاسماك
الملون ، وقطع زجاج وبقايا مرايا واشتات رمل
محترق ، الا اذا امتلأت الساحة ، وعمرت المقصورة
برجال البلاط ، وأطلت السيدة وفي يدها
منديل مطر وحول رأسها تاج مزركش ، وتحت
أقدامها ثمر مرقط • ساعتها تدفعون خيولكم
الى الساحة عسى أن تحسبوا وسط الفرسان
وعسى أن ينسى القوم في غمرة الزحام أنكم
تركبون بفالا لا خيلا ، بفالا لا تلد ولا تحل ،
ولا هي تعرف لها انتساباً الى جد أو عرق أو
نصيلة ؛ وأنكم تحملون أورثاقاً ملونة لا حرايا ؛
لو طالها الريح حملها ورماعا ، وعند الحصان
الشجر علقها وفطسها وعزلها • أه من رماح
الورق الملون ، أه من رماح الورق يا فرسان
المصر الأزرق ؟

يا لوزير المرقق أربعاً وعشرين قطعة • يا أوزير
لا تحزن ، فقد خرجوا يحاربون « ست »
البيان الهارب ، لم يدعوا شجرة جميز ، أو حقل
حنطة ، أو عش صافير الا وبحثوا فيها ونقبوا
ولكن ست البيان لا يظهر ؛ اختفى منذ مرق
جسدك وهم لا يهنون ، لا يباسون • كل صباح
يلبسون الدروع ، ويصلون الدرق والسيف ،
ويركبون الخيل ، ويزينون لجها وسروجها ،
وركاباتها ، ويحملون في أيديهم زهرات اللوتس
ثم يجولون في الأسواق والميادين ، بحثاً عن ست
فقد تماهدوا على قتله والفتك به قبل أن يلحقك
منه سوء • لن ينالك باذى أبداً يا أوزير المرقق ،
هم تماهدوا أن يمتدوك ، وأن يحمو حياتك
وهناك ، ووجودك الخالد أبداً ، لن يجرؤ أحد على
الاقترب منك ، وهذه رماحهم مشرعة ، وسيوفهم
مصلطة ، وأسرحتهم ودروعهم تلمع تحت أشعة
الشمس المشرقة ، وعند الليل تلمع على أضواء
المشاعل والنجوم •

لا تخف يا أوزير المرقق أربعاً وعشرين قطعة •
أبداً لا تخف ، وإياك إياك أن تحزن ، فلم تعرف
عك المقوق ، ولم تعرف منك نكران الجميل •

— أنا الأول ، أنا الآخر ، أنا المنتقم لمن قتلوه

وأنا- الولي لمن تبعوه ، وأنا الوارث المرتقب .
ومن الشقوق خرج الكهنة يدقون فوق البطون
لحن الولاء والزلفي ؛ ونقت ضفدعة ؛ وقات
الصاح ما هي اصابتها ثم ابتلعت ، ثم مضت
تنفو باسم « ست » المنتصر ، وتكلمت حولها
في بلاحه وهي تلحن اسمي ووجدى . وصرخ
حيي افر امامها هاربا من لظا الصيد اطلعتها
ست ورائي فانا الحائز الذي يهدد السوادي ،
ويدمر وجوده اسم اوزير ابي ، وتقسم الكلاب
رائحه العفن ينبت من جراحي المهترئة ، فتهر
وتتنج ، وتهز ذيلها وهي تنلفت يعيونها
التسعة ناحية سيدها ؛ ثم تجري تدله على طريق
المتخرج الملتوى . دنيا غريبة من الاشياء ،
التعالي تترك لي جحورها لاختبي ؛ والعثران
تدنى على المسارب الخفية ، أغوص فيها ويسقى
من امامي ضوء الشمس ، ونور القمر ، وأنا أدور
في جحور وجحور ، حتى تنوء عني الكلاب
المردية .

وتعبرني الكلاب ، وأنا ناو ، في حضني ثمة
كرب شخص ، تمتص وريقاتها ما في جسدي
من عفن وصديد ، وتهمس لي كلمات لا افهمها
ولكنها تصل لي الشجاعة والامل .

وأخرج من بين لعائف أورقها الخضراء لأطل
أجري من جديد ؛ تخفييني سيقان حقل قصب
تتجاوز جنوره ، وتشتد فروعه ، فلا ينفذ
من بينها كلب ؛ وأحس بالمانيتة الى حين .
وتهمس لي الشواشي الخضراء في حكمة الشيوخ
أن اطل مكاني لا أبرحه . ولكني اعرف ، ان
طلعت في مكاني مت ، ومات اوزير الى الأبد
لا بد أن أمضي وأن اسير لأطل أنا حيا ، ثم
يبقى اوزير موجودا دائما في كل ضمير ، وكل
وجود ، وكل معنى . وتقول الشواشي الخضراء
في حكمة :

— يا حور يا يني ، الريح يحمل همسات
الخطر ، فحذار يا حور حذار . أنظر هناك هذا
الجران القدس ينقلب على ظهره . ومن بعده
جران وجران ، هذه علامة الخطر المنخفض في حور
يا ابن اوزير . أهرب . أهرب . وأترك الحقل
وأجري من جديد :

يا بنات طيبة هل رأيتم حبيبي ؟ نجمة الفجر
حبيبي ، يلعب حين يهزم الظلام ويرفع سيفه
سيف العتمة ، ويهد الطريق لوكب ربح المنتصر
يهز يخيله أركان السماء لتضيء يلعبان سنايك
خيله فوق كسف كتل الظلام المنهارة ، للتوازية
ويضيء هاتونء المنتهب بنار الحياة والحب والشوق
الأبدى .

يا بنات طيبة : هل رأيتم حبيبي؟ ندى الفجر
فوق سنايل المنطة . حبيبي لمس الحنان والحياة؛
نقطة البراة والطراجة والنفه

حبيبي . . وتور السنبلة وتخضر ، ويتصاعد
نغم الحياة من حشكها الرقيق الأخضر وتتمايل
حياتها البكر خجل من لسة الحب وقيلة الحياة .
ويتمايل الحقل كله نغما يعطر الوادي بمعنى
الاستمرار والوجود ، وبانه الوادي الذي يعطره
شدى قبلة الفجر فوق جبين السنبلة .

يا بنات طيبة ، هل رأيتم حبيبي ؟ نايه جذع
بلوط؛ وقينارته موج النيل؛ تنكسر تحت أصابعه
المطررة يشد زهر البرسيم ؛ ويعبر مطار
القشدة في ايدي حسان القرية ، تتناحب كل
صباح على عزف نايه ؛ ونغم قينارته . وتهتز
الحياة ؛ وتتأود أعطاف الوادي ؛ وتفرج وجوه
الفتيات ، ويطلق الفتيان خجلا من الفتوة العارمة
تستيقظ بمعنى الذكورة والفحولة ، وخصب
الأرض المطاه العطشى والمخصبة .

يا بنات طيبة : هل رأيتم حبيبي ؟ مر من
هنا كعب ألف عدواء كشهوة ألف رجل ، كنجوى
ألف محبة ؛ كلهفة ألف مشتاق مر وعبر .

هل رأيتم حبيبي ؟

حور

حق النذل المسار في الشمس المقدس ؛ ففرس
في قلبي وقد الموت ، أه من وقد الموت ، ينزف
دماء حول صدرى التضخم التورم ؛ منه عفن
الجرح المنسى ؛ ولحاطه صديد اللحم المهترئ .
وايتسم ورفع في يده قلدح الجملة الفوار يزهو
المنتصر . . وصالح .

سايغ ضمتك ، تحقق لنا بها الأمن والراحة
في سكون الاستسلام ، وفي روعة خضوعك
القليل .

يا ست يا وريث أوزير ، يا ملك الحب والكرامية
أنت عرفتنا معنى الحب والكرامية ، وما كان أوزير
الا- الحب ؛ الحب وقد في عيم كراهيتك ؛
تخلق لنا بها معنى- التفوق ؛ والسيادة ؛ وتحقق
لنا ميرور الأخذ الدائم ، والثراء الكامل ، والخير
العميق ، في فيض كراهيتك المتدفقة على كل
معنى لصمود الإنسان ؛ وبقاء الإنسان ؛ وشرف
الإنسان .

يا ست ؛ يا وريث أوزير ؛ يا ملك الانتماء
والتفريط ؛ أنت دللتنا على ما في التفريط من
مكاسب ، وما كان أوزير الا الانتماء ، وما
الانتماء الا البذل الدائم ، والعطاء المستمر
وما البذل في دنيا تفريطك الثرى المطاء ؟
نحن بالتفريط قد بيننا الجسور وأقمنا البنى
وحققنا جلسات الاسترخاء أمام موائد الدسم
والشراب المنثقي ، والأجساد التي تعرف معنى
الدسم والشراب المنثقي .

يا ست يا وريث أوزير .

علينا يا معلم ، أوشدنا يا مرشد ، اوسم
لنا يا راسم ، أين لنا يا بناء ، أطر لنا يا حصار
غن لنا يا معنى ، أكتب لنا يا كاتب ، أشعر لنا
يا شاعر ، أرقص لنا يا راقص ، فأنت أنت المعلم
وأنت أنت المرشد وأنت أنت الراسم ، وأنت
أنت البناء ، وأنت أنت الحصار ، وأنت أنت المعنى ،
وأنت أنت الكاتب ، وأنت أنت الشاسع وأنت
أنت الراقص ؛ وما نحن الا ما نتعلم ؛ ونعرف ؛
وتتلقى من رب المجد العظيم .

ايضا

يا بنات منف . هل رأيتم حبيبي ؟ كان هنا وعبر
فاندمت الشمس في ستر السحاب خجلا من
نفسها ؛ وضاع القمر وسط أستار الظلام ؛
وغاض النيل ، وابتلمت الوديان مياهه ، وماتت
أوراق الشجر ، سجن مر حبيبي وعبر . كلهم
يتخللون من حبيبي ، هو علمهم الحفرة ، هو
أعظام الحب ، هو عرفهم النغم ، هو غنى لهم
بنائه ، حين جلس في حضن التوتة أمام

ثم أتمش في نتوء صخرة يارزه فاقسح .
ويتمايل نباح الكلاب ، وتقترب وتقترب . وأنا
مازلت أجرى ، أحمل في جدي ، دم أوزير ،
وفي قلبي حلم البراءة ، وفي عقلي معنى الصمود
للوادي كله . ولكن لا بد أن أجرى ؛ ف صمت ،
يجري ورائي ؛ ولعامة كلابه تدله على الطريق ،

أوزير

لكم اختفيتم من الوادي ؛ لكمم حريتم
الى الجحور ، أين أنتم يا من ناديتم دائما باسم
أوزير رب الحصب ومعنى الحياة ؟ أين أنتم
يا من خرجتم فوق خيولكم مشرعين ومأحكم ،
دفاعا عن معنى الحب الذي يذره أوزير في
الوادي عن معنى الحصب الذي زرعه أوزير في
أرض النيل ، عن معنى الحب الذي عساه أوزير
بنايه ؟ أين أنتم ؟ أشرعتم في النيل ممزقة
وقواربكم على سطحه قوارب صيادين ، وأسبحتكم
تبحث عن السمك ، عند الفطن وعند البقايا والى
جوار السمود والحوائق ؛ وأنتم تبحثون عن
السمك وفي الطريق تبحثون لـ « ست » عن
حور ، وحور بعيد بعيد ، لا تصيده شباك صيادي
السمك ، ولا تلتقطه عيون ملاحين يهدون بصيحات
ست الجنون عند مصب النيل . يصرخ أنه الأوحده
والأب ، أنه الخالد والمقل ، أنه الباقي والوجود
يا عفن من تركت على الوادي آ كيف لم أعرف
أنكم عفن ؟ كيف لم أعرف منكم طعم السمك ؛
وأنكم غدا غريان الصبحاري ، تأتي من بعيد
لتقتات لحومكم من فوق الصواري ، وعند حافات
القوارب والسفن ؟

كيف ؟ كيف ؟ كيف ؟

الكودس :

يا ست ، يا وريث يا أوزير ، يا ملك النور
والتمعة . أنت أيقظتنا على معنى النور والتمعة
ما كان أوزير الا النور وما النور في ظلال
عنتك ، وفي دياجى كلمتك . وفي عظيمة
قامتك الأسود .

يا ست يا وريث أوزير ، يا ملك الكرامة
والضمة ، أنت عرفتنا معنى الكرامة والضمة ،
وما كان أوزير الا الكرامة ، وما الكرامة في

الترعة ، والنسيم يرف يشمره المنساب ،
وجلبابه المهتز ، ووجدانه الحلو للشرع على كل
معنى حب وعطاء .

يا بنات منف : هل رأيتم حبيبي ؟ كان معنى
خطر يفولكن وغير ، فاهتز فكركن ، وفكر الوادي
كله ، بالمعنى المطلق ، ثم تلاشى المعنى وضاع
تحت سنايك الشراللتصر . ونجيت رفسات
النسيم ، فقتلت نفسها وسكنت ، ولانتقى الهجير
وصاح كل صاحب عقل : ضجروا من ركود الغيرة
وهو ان حروف الكلمة ، ولذتهم جميعا نسوا ،
ان الهجير ، عاش ، وان النسيم مات ، مات يوم
تلاشى المعنى ، وضاع تحت سنايك التره
المنتصر .

يا بنات منف . هل رأيتم حبيبي ؟ حين مر
وعبر ، مرت الحياة وعبرت . وحين اختفى ،
توفت الحياة واتحت ، وشاه كل شيء ، وامتلا
بالكلمات الزيف : والكلمات الجوف : والكلمات
الحديج التي تعني ان الحياة ليست ملكا
للانسان ، وانما هي ملك لمن يملك الانسان ،
حين رفض ان يملك احد الانسان ، فضاع
وتمزق اربعا وعشرين قطعة ، كل قطعة في جزء
من الوادي ، حتى يبيت الانسان .

وساد في الوادي : أعداء الانسان : كل شيء
في الوادي لهم . والانسان لا شيء لم يمه يملك
حياته ، وانما هو ملك لاصحاب القدرة على صنع
الانسان ، وصنع الانسان ما يريدون ، الانسان
الصامت المستل ، الانسان اللواق المريد
المستغنى ، (الانسان الساكن الخاضع المستبد .

ويح أوزير ماذا أدى من بعده ؟ ويح أوزير :
ضاح الصوت وضاعت الكلمة وضاع كل وجود
الانسان !!

يا بنات منف هل رأيتم حبيبي ؟

حسود

وأجرى ، وأجرى . وأقف لحظات ، واتسمع ثم
أتأمل . لم تعد هناك أصوات نباحات الكلاب ،
ولا صهيل الخيل تنعقب أثرى تسدل عليه الكلاب
المردية . اذن فلماذا أجرى ؟ لانا فقط أجرى :
ولو وقفت لا بد ان أجرى من جديد ولا احد ورائي
الا خوئي القيت الذي يتعقبني أبدا ويرغمني على

الجرى الدائم والفرار المستمر . والتقط أنفاسي
وسط حقل حنطة ، كل شيء هادي ساكن مطمئن ،
والنسيم يلعب بالسنايل الناضجة ، وأنا أسند
جسدي للتمب الى الأرض الرقيقة المطمئنة ،
وأسند يدي الى ذراعي . ثم أسند عيني الى معنى
الاطمئنان الذي يجرفني ، وأنام . وأحسست أن
جسدي التمعب يستقيم الى هدوءة حلوة تمينه
على النوم ، ولكنه يفوس معها في بطن الأرض
المحتوجة ، تحوله ، وتملكه ، ثم تمتعه في بطنه
وتريد أن تبتلمه وتلاشيه ، في هدوء وصمت .

وحاولت أن أستيقظ ، ولكن النوم كان يملكني ،
كان يتثبت يجفوني فيغلفها : يارادتي فيميتها
يجسدي فيمنه من الحرمة ، وأنا أغفوس في
الأرض ، وأغفوس ، وحولي هدهدات من حمس
الأغصان ، وأصوات الهوام ، ونقيق الضفادع
وصرير الصراصير . وعرفت أن المارد مني أن
استنيس ، أن أنسى نفسي وسط هذا كله ،
وأترك الأرض لتبتلعني أجزاء أجزائه ، وأن أنسى ،
وأستريح .

وقالت الضفدعة ، وهي تنق حولي في انتظام
رتيب عمل ، مستكين :

- انسى ونم . استرح ونم . لن تحس بشيء
فقط تتوسد الأرض وتستكين . فقط تتوسد
ذراعك في سكوك : ويرضى عنك ست : وتنام
وتذهب ، ويرضى عنك ست . ست .

وقال الصرصار : وهو يثق حولي في استمرار
وأصرار ، مستسلم :

- أسكت ونم : أعداء ونم : أصمت ونم : ثم
ونم . ست . ست . ست . ثم . ثم . ثم .

وانتزعت نفسي من الصوت ، ومن الأرض ،
ومن الإحساس المستكين : وجمعت كل ما
أملك من قوة ، وقفزت . فاذا أنا في الهواء
ثم سقطت على الأرض فوق مسلة صخرية صلبة
ودارت بي الدنيا ودارت ، وكنت أقع ، ولكني
تماسكت ، ثم هدأت الدوامة ، فاذا أنا فوق
المسلة ، واذا صوت يقول بداخلها :

- يا ابن أوزير . قف وتأمل . الرعب ملا
قلبك ، فاسأل من أنت ؟ والاستسلام هدهد

الكوديس

يا حور اختي • يا حور اختي •

أنت يا حور الجرية التي تريد أن توقظ كل الجرائم ، ستحصل عليك ، وتقتلك ، وتسلمك الى الطير والعذاب •

يا حور اختي • يا حور اختي •

أنت يا حور التمرد ، لابد أن تعرف مصدر التمرد ، لابد من القضاء على التمرد في مصدره ونحاصرك ، ونقتلك ، ونقدمك الى قضائنا وتقتلك ، ثم نقتلك •

يا حور اختي • يا حور اختي •

أنت يا حور الحياة التي تريد أن تحتل من وجودنا وجودين ، واحد يدين لاوزير ، وواحد يدين لست ، وأنت تعرف ، والكل يعرف ؛ ونحن نعرف ، أن أوزير هو ست ، وأن ست هو أوزير ، يا حور أن ست مسرق جسد أوزير ، فهذا شيء انتهى وأقضى ، وعليك أن تعرف أن ست هو الأول والآخر ، وهو الوجود والكيان ، وهو المعنى والبقاء ، وأن أوزير جزء من ست ، بل لعلك لا تعرف أن ست وجد قبل أوزير ، هو الذي نطق بالكلام ، وهو الذي أوجد الحضرة ، كل ما في الأمر أنك لا تعرف ، والكل لا يعرفون أن ست كان أوزير ، أو أن أوزير حين فعل ما فعل إنما كان تجسيدا لكلمات ست •

يا حور أجر ، يا حور أجر ، يا حور أجر •••

وجريت ••• وجريت ، وما زلت أجرى حتى الآن •

لاوزير

كل شيء انتهى ، وأنت تواجه القدر يا حور ، يا كم أخاف عليك • ولكن وجودك هو وجودي اختي • يا حور ، أنت تعرف كل شيء ، يخبئك ، حتى قوى ست تخبئك ، فاخيتي • ولا تظهرس الا حين يرتفع شعار الكلمة •

أصبايك فنسيت من أنت ، وأصوات الصنف والصمت ، والأمان ، أحاطت بك ، فلم تعد تعرف من أنت ؟

يا ابن أوزير • أنت الغضب ، أنت السخط أنت الانتقام ؛ أنت القدر ؛ هل نسيت ؟

وقفزت من فوق المسلة الصخرية ، وعدت أجرى من جديد ، ولست أدري كيف ؟

ولكني علمت أسمع من جديد ، نباح الكلاب العاوية ، وصرخات الحيل تجري ورائي في اصرار غبي ، ثم صيحات الثعالب الشاكبة ، تحذرنني من اقتراب الكلاب ؛ وأناأت الأعشاب ؛ تدهسها السناريك المعتدية ، فتشكو في آهة صامتة ، اسمها وأفهمها من بعيد • وأجرى وأجرى من

جديد • فلست أي أحد ، وإنما أنا ابن أوزير ، عل أن أهرب من دغيفات الأمان في الأرض التي تبتلج وجودي ، وإن أقلت من شرك الأمان تتسحبها

خيوط المنكبوت وصرير الصراصير ، وتقيس الضفادع ، دنيا من الأمان والظن ، أنا ابن أوزير أجرى لأنني أحمل اسمه ، لأنني أخفي اسمه عن

عين الأرض القاتلة ، عن صرير الصراصير ، ونقيق الضفادع ، وهمس الكلمات الخادعة • أنا حور ، حامل سر أوزير ، أجرى وأجرى ، لأنام ولا أستسلم

ولا أخضع لأغراء الراحة والاستكانة ، واشماع لمنا الأرض الوادعة ؛ وأنين أعداء المنتصر النووية الخادعة • لا الصراصير ؛ ولا الضفادع

ولا أفاعي الليل تلتف حولك ، ثم تلتف ، ثم تستقيم أنت للمسها الناعم وهي تلتف ينتهي كل شيء ، ويلف الدنيا كلها هذا الجبل الناعم من

الأمان والراحة والهدوء وأن كل شيء ناعم ساكن رقيق ملتف •

ياحور • يا ابن أوزير • سهام ست في الحمية القادمة ، لو استسلمت لمعنى السكون

والراحة لاخرتلك السهام المنتظرة قلبك ، وأنهت وجودك ، واسترح هو ، واستنم • اقفز واحرب

ياحور ؛ ثم أجر ؛ وأجر ؛ وأجر • فوراء الكلاب تموى ، والحيل تطوى الأرض وراء نباح الكلاب بحثا عنك •

سمته أو سمته ؛ هو مجرد شيء من وضاع .
يا بنات حور هو البقاء مع القم ، هو البقاء
مع الرائحة ، هو البقاء مع مجرد الذكرى .

يا بنات حور هو الحب من غير ، هو ابني
واين كل واحدة منكن ، فلتحفظنه في ثنايا
الصدور ؛ بين الرداء ؛ وخلف القبلات المبهمة
لا تعرفها أي واحدة منكن ، ولا يعرفها شباب
فارع من غير ، عند حافة حقل البرسيم ، أو
خلف حنية النوار ؛ عند قطوف العنب الواعدة
إلى وراء الساقية . عند قطع الجسر ؛ والكسل
نيام ونحن الأيقاظ .

حور من غير ، وهمس ، دفئا همس ؛ حبا
همس ، وجردا همس .

يا بنات . إياكن أن تسنين معنى ما همس
ومن غير . كله همس يخشى البوح ، وهو
يوح في ذاته ؛ ولكنه من دون البوح ؛ وعند
حافة الهمس ، وخوف الموت والقدر .

لوزير

كفى يا رجال طيبة كفى . أنا مت وانتهيت
من زمن ، فهذه الكلمات المتتوية لا مكان لها
عندي من زمن . كفى يا رجال منف كفى ، أنا
مت وتمزق جسدي أربعا وعشرين قطعة في كل
مكان وزعت ؛ ولن تصلح كل جهود ست في
جمعها أو تمزيقها وحرقها من جديد .

يا أبناء هذا الرجل ، أنا مت ! جسدي تمزق
وضاع ، كل ما يفعله تقملونه ، لن يأتي
لينتحنى أمام سيفكم من جديد . فرحة وراحة
لكم لا حساب بيننا الآن ، فقد كرمتمى رع العظيم
حين جعلنى إله الحساب بعد أن كنت إله الحساب
والطهارة . أنا ميت يا ست ورجال ست ، أنا
أنا وعقابكم . للجسد الذى مزقتموه أربعا

يا حور ، يا بنى ، وصيت عليك سنابل
القمح ، ثمار الجميز لغائف الكرنب والقرنبيط
شواشي الجرجير ، وأوراق البقدونس لغائف
العجل ، وورؤوس الجزر ، كل نبت كل خضرة ؛ كل
شيء في واديك ؛ كلهم يخفونك ؛ حتى تصرف
ست أين أنت ، فانت أنت في كل سنبلة تمح
في كل شواشي شعير ؛ وكل جسارة قصب وكل
ثمرات زهرة .

يا بنى ؛ يا حور ؛ لأهرب ؛ أهرب ؛ فلن يدركك
أحد ؛ لن يعرف مكان وجودك أحد . أهرب حتى
لا يدركك أحد ولن يدركك أحد ، أبدا لن
يستطيع أحد

أهرب يا بنى ، وأهرب ، فانت في وجود
مؤلا معنى الوجود والخضرة ، معنى البقاء
والاستمرار ، معنى حور يخفى سر أوزير رب
الصوت والخضرة ؛ رب العناء والحنطة ؛ أبوك
يا حور ، أبو الكرامة ، والحب والخضرة .

أيزا

يا كم سألتكن يا بنات عن أوزير . الآن
أسألكن عن حور ، هل من أمامكن كطيف من
وعبر ؟

يا بنات حور ؛ نسمة تختبئ من مصفف
الرياح ، حور لوحة من حب تختبئ من وحى
الصورة .

يا بنات هل رأيتم حور ؟ يا نفس لو رأيتم
حور . حور لا يرى ، هو طيف عبر ويمبر ،
لن يشر عليه ست ، ولن يراه ، حور حكاية
في القلوب ، ونسمة في عنبر ، ونسمة فوق
شفة . ولكن حور لا جود . حور لا يتجسد في
شيء ، ولو تجسد لقتل ، وضاع .

يا بنات . لتنس كل منكن أسماطه ، أو

الصرح الأمين : تبحثون عن تحرقون تحت
أقدامه البخور .

حذار يا فرسان ، حذار ، فما تركبون من
خيل من نسل فرس ست الأعور . وما تحملون
من نتاج مصنع ست ، وما تواجهون من مقادير ،
يضمها ست في معبده ، حيث يمزق كل يوم
ألف عذراء ، وكل ليلة ألف أنثى ، وتسدح
أجسادهن عطورا تظفر المعبد المحصن ، وتزيح
الاله الأوح : الأسود : العطن : في ست يعيش
ووسط بقايا الأضحيات وغناها ، يسبح في
بحر تيهه وزهوره : انه النجم الأوح : في سماء
خلت من كل نجم ، الا بريق الفخر الملتاث .
يلسع من عينه الشرمة الشوها : واسعدى
يا حوام الأرض : فقد ساد الأرض سيد الهوام .
القاهرة : فاروق خورشيد

وعشرين قطعة : الجسم الذى قدغتم بكل قطعة
منه في ناحية من نواحي الوادى ، لن يشفى
غليلكم من معنى العقاب ، فهو شيء تسرق ،
وضاع ، وانتهى ..

حور

أتمنى وأنا أجرى واقع ، ثم للهم نفسى ، وأجمع
وجودى ، وأجرى من جديد ، فهذا قدرى في زمن
مات كل شيء فيه الا نباح الكلاب : وصري
الصرصر وتقيق الضفادع : وأن القدر أنصهر
ثم أعود وأجرى وأجرى .

أوزير لم يمت ، أوزير يعيش وسيعيش ،
أوزير لم يهزم ، أوزير النصر وسينتصر ..
وأجرى : أحمل : اسمه : وسره واصرازه العظيم .

أوزير

يا فرسان العصر الأزرق . جيت ردهات



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

فصول

مجلة النقد الأدبي

صدر العدد الجديد

الادب المثلون - الجزء الأول

ألقى هذا العدد طائفة من الدراسات التحليلية مترجمة لأعلام الأدب المقارن
بمجموعة من الدراسات باللام عدد من الأساتذة والباحثين العرب

تطلب فور صدورها من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات



حقائق عن المشكلة السكانية في مصر

- في عام ١٩٨٠ كانت مصر تستقبل مولوداً لكل ٤٠ ثانية.
- في عام ١٩٨٤ ذُكر آخر إحصاء أن مصر تستقبل مولوداً لكل ٤٧,٨ ثانية.
- انخفاض عدد المواليد خلال عامي ١٩٨٠، ١٩٨١ من ٤١ في الألف إلى ٣٧ في الألف.
- يقول الخبراء أن هذا الانخفاض في عدد المواليد وفرغ على مصر أموالاً تكفي لبناء سد كالسد العالي أو مجمعاً للحديد والصلب.
- كمجمع الحديد والصلب في حلوان.
- يقول الخبراء أيضاً أن هذا يعني أن تنظيم الأسرة في مصر يحقق نجاحاً.

أسرة صغيرة = حياة أفضل

توجد إلى أقرب مركز أو وحدة لتنظيم الأسرة أو صليحة أو عيادة
مما صحتكم تعلموا على المعلومات والإرشادات مجاناً

مع تحيات مركز التعليم والتعلم والاندماج
الهيئة العامة للاستعلامات

سُوق السَّمَك

سمير رمزي المنزلاوي

- اذهب وأحضر لي ثلاثة كيلوات •
اندفع زميل في اللجنة نحو حسن وقال
مستعظفا :

- أحضر لي كيلو منك يا عم حسن ••
احتوت المسكين موجة خوف جعلته يتلعثم ،
ويقول بارتعاش :

- أرجوك يا أستاذ مأمون • نحن في امتحان ،
والناظر يخرب ييتي !
ضحك مأمون بصوت نصف عال ليزيل خوفه .
وقال بثقة :

- لا تخف •• اذهب وعد سريعا ، وإذا سل
الناظر عنك فساخبره أنني أرسلتك في طلب ••
هيا •

دفعه في ظهره كأنه دمية تنتظر من يحركها ،
فنقل قدميه ببطء ، ونظر خلفه مرتين قبل أن
يزجره مأمون فيمضي كالص •

ويبدو أن صوت المناقشة بينهما وصل إلى
اللجان المجاورة ، فبرزت بعض الرؤوس
تستطلع ، لكنها اختفت تلقائيا عندما ظهر شبح
الناظر في أول الصالة • وبعد أن عاد إلى مكتبه
ظهر مرة أخرى • وتشجع أحدهم فوقف على
الباب ، وسأل مأمون بصوت خافت عما يجري
فأخبره بموضوع السمك ، فقال الزميل معاتبا :
- دائما أنت أناني •• لماذا لم تخبرني ؟

وجاء رفيقه من أقصى اللجنة يطل من خلف
ظهره ليشارك في النقاش ، فدفعه إلى الداخل
قائلا :

- سمك •• سمك في الجمعية •
قال الرفيق وهو يدخل هامسا :
- مات لي كيلو يا مأمون •

لو أنك أردت التأكد من انضباط وحزم اللجان
في امتحانات مدرسة النصر الإعدادية فبا عليك
إلا القيام بتجربة بسيطة •

ألق ابرة صغيرة في أي فصل ، وثق تماما
أنه لن يحول بينك وبين سماع صوتها أي حائل •
كانت هذه الأقوال تتناثر من فم الأستاذ
إبراهيم عبد الرؤوف ناظر المدرسة في أي جلسة
تضمه ، مشفوعة بإيمان مغلظة على أن مدرسته
هي الوحيدة ، على مستوى الجمهورية ، التي تنعم
بالنظام الدقيق والانضام الصارم •

لكن الأمور انقلبت تماما في اليوم الثالث
من امتحان النقل لهذا العام ، ولم يعد ممكنا
أن تسمع صوت سقوط آلاف الأبر ، فقد تحولت
اللجان إلى سوق حقيقية •

والموضوع كله جاء مفاجأة متتالية الحلقات ،
منذ أن جاء حسن الفرائش ، وهمس في أذن
الأستاذ مأمون أن هناك سمكا في الجمعية ! ثم
انسحب بخفة الثعلب ، كي لا يلحظ الناظر •
ولا تمض دقائق حتى يقطع الصالة كلها يحذاته
الكارتشوك الذي لا يحدث صوتا عند مفاجاته
لأي لجنة • والويل للمراقب الذي لا يرضى
الناظر عن لجنته • فعليه أن يستمد لسماع كل
أنواع التهديد والشتائم طوال اليوم •

لكن الأستاذ مأمون أبو طالب يمتلك قلبا
من حديد ! وليس ثمة من يجسر على مراجعة
الناظر سواء • فكتيرا ما صمد أمام ثوراته ، كما
تصمد الشجرة الثابتة أمام العواصف •

لذلك أشار مأمون إلى حسن فجاء وركبته
تهتز • قدم له مأمون سيجارة تناولها بتردد ،
وعيناه تبحثان عن الناظر •

أخرج مأمون حافظة نقوده ، وتناول ورقة مالية
قائلا في تشجيع :

ضحك مأمون وقال أمرا :

- كل مدرس يحضر نقوده ، وسأكتب قائمة
بالأسماء ، وأرسل حسن يحضر المطلوب دفعة
واحدة .

نشطت حركة غريبة داخل اللجان - كل
مدرس يجمع من زميله ثمن السمك ؛ ثم يبرز
رأسه ويشير لمأمون الذي كان أكثرهم شجاعة ،
فمضى بين اللجان يجمع النقود ، ويكتب الأسماء
على جلد كتاب مقطوع .

مضى نصف ساعة قبل أن يظهر حسن حاملا
لفة السمك تحت إبطه ؛ ونظراته زائفة في كل
مكان . وما كاد يصل إلى بداية الصالة حتى
فوجئ بالناظر آت من الاتجاه المضاد كالقطار
المجري ؛ لم يجد الرجل مكانا يخفي فيه جريمته ،
وشعر برجليه تلتصقان بالأرض فوق مستسلما
ليلتهمه القطار .

انترب الناظر منه وصرخ في وجهه ، ولده
ترقع في الهواء كأنه يهم بصفحه :

- ما هذا ؟

لم يستطع حسن أن يجيب إجابة كاملة ، ولا
حتى نصف إجابة تضمن له النجاح في هذا
الامتحان العسير . بل اكتفى بكلمات مبشرة
الفاها بلا وعي :

- الأستاذ مأمون ... و ...

رفع الناظر صوته إلى أعلى طبقة يمتلكها قائلا:

- مأمون أيضا .. !! كل مصيبة يكون طرفا
فيها . أوتي هذا .

جذب اللفة وقضاها ، فظهر السمك بداخلها ،
وكانت فرصة ذهبية لحسن الذي فر كالارنب
المذخور إلى دورة المياه ، وأغلق بابها من الداخل .
حمل الناظر السمك ، وتوجه إلى لجنة الأستاذ
مأمون الذي شحذ لسانه ، واستعد لأسموا
الاحتمالات .

ألقى الناظر اللفة فوق الدرج ؛ ثم قال
بسخرة :

- حضرتك مراقب في لجنة أم في سوق
سمك ؟

- يا حضرة الناظر لم يحدث شيء .. أنا ..

- هنا تهريج يا أستاذ . هذه فوضى . أنا
لست نائبا على أذن .. لا بد أن أحقق معكم
جميعا .

اندفع إلى مكتبه كرياح الحماسين ، وأغلق على
نفسه الباب . أما مأمون فقد مضى يقب السك
بين يديه ، حتى شاهد حسن الغراش يقف على
باب دورة المياه ، ووجهه في صفرة الموتى ، فقال
له بلا مبالاة :

- سوف أزنه .. أنا أعرفك .. ذمتك مطاطة!
تم تحسس النقود التي جمعها ؛ وكور ورقة
الأسماء في جيبه .

لكن الذين دفعوا ساورهم القلق ، وخافوا أن
يبتلع مأمون نقودهم ، وساعتها لن تستطيع قوة
على الأرض أن تنتزعها منه ؛ وعلى أحسن الفروض
سيستردونها على سنوات .

أشار له أحدهم يستفسر عن مصير السمك
فلم يمرر التفاتا ، مما ضاعف القلق في نفوس
المدرسين ، فانتشغلوا بالجidal والاستفسار ،
وصارت اللجان سامرا منصوبا يرحف فيه التلاميذ
على راحتهم ، ويخرجون البرشام الذي تفننوا في
اختفاؤه حتى تحين ساعته . وكان الناظر في
مكتبه يحترق غيظا . فكر في ألف طريقة يعاقب
بها هؤلاء الصماليك . استرجع لوائح العقوبات ،
ولفت النظر في مثل هذه المواقف . هؤلاء
المجانين تلبوا المدرسة إلى سوق .

كله من مأمون . هو رأس الفساد في
المدرسة . استعاد صورة اللفة والسمك .. هذا
المدرس ماهر في كل شيء !

لا بد أن له زوجة وأولادا سيفرحون ويهللون
للسمك .

لقد حدثتني زوجتي أكثر من مرة في موضوع
السمك هذا .

تذكر بسرعة يوم أكدت له أن السمك يأتي
مرتين في الأسبوع . وكل الجيدان يحضرون
كميات كبيرة .

وتذكر أيضا أنها عفتة في نفس الموقف على
كسله وإهماله لبيته .

مخرفسة ! هل تريدني - أنا إبراهيم
عبد الرؤف - أن أقف في طاير الجمعية ؟
ما ها !

وعندما أراد أن يستمر في مغربيته من زوجته أدرك أنه وجد على مائدة الغذاء بالأمس علبه سردين ، وقطعة جبن ؛ وأنه عندما أراد أن يتور قالت له زوجته باستهزاء :

— اطبخي يا جارية .. كلف يا سيدي .

ماذا تريد هذه المناكفة ؟ . هل أحضر نفسي وسط كوم من اللحم من أجل كيلو سمك ؟ لكن لماذا أحضر نفسي ؟ الفرصة سانحة الآن . مأمون . نعم سأعطيه النقود ليتصرف ويحضر السمك . سأجعل زوجتي تعترف يشطارتني مرة واحدة .

وإذ ابتسامته ؛ وسوى السترة ، ثم قرع الجرس ، وطلب الأستاذ مأمون الذي كان يتوقع منه رد فعل من نوع ما ، لكن مأمونا ، لم يكن يتوقع أبدا أن يطلب حضرة الناظر منه خمسة كيلوات من السمك .

استطاع مأمون أن يخفي ابتسامته التي لا ترحم ، وعندما طلب منه الناظر ألا يخبر أحدا هز رأسه علامة التأكيد ، وخرج يبتسم للرؤوس التي تطلعت لتري أثر المواجهة .

وقف أمام ليجنته ، ونادى على حسن بأعلى صوته فجاء يتلصقا كالفار المسوم . أخرج عليه سجنائه ، ففطن حسن إلى أنه يريد أن يعيد الكرة ، فقال بصوت يشبه بكاء الأطفال :

— لا يا أستاذ .. ارحمني !

مال مأمون على أذنه هامسا :

— الناظر هو الذي طلب السمك .

رفع الرجل عينيه يتأكد من درجة الجهد في وجه مأمون الذي شجعه بهفهو :

— إذا حدث لك أي شيء أنا مستول .. اطمئن .

دس في يده النقود ، ودفعه في ظهره ، فتحرك كأنه ذاهب إلى جهنم . وهر على اللجان يطمئن المدرسين إلى أن السمك في الطريق ، وأن الناظر أيضا له نصيب فيه .

وتوالى التعليقات والنكات ، والتلاميذ في عالم آخر ، ووصل بهم الحد إلى اخراج الكتب . مرت فترة طويلة دون أن يبرح الناظر مكتبه أو يفكر في اقتحام إحدى اللجان ، فقد كان

مستغرقا في تخيل مقابلة زوجته ولولاده له ، وهو يحمل السمك الذي طال انتظارهم له .

ومأمون جلس يراجع الأسماء ؛ ووضع أمام كل منها نصيبه . واقترح أحد المدرسين أن يقرض ميزان البقال المجاور للمدرسة ، ليزنوا بها لكل شخص كميته . ومضوا جميعا يتحدثون عن الناظر والسمك ، حتى حل حسن القراش من بعيد !!

وكان مأمون أول من لمح ، فاستمد الملاقاته على الباب ، وانزعج منه الكروتونه ، وأرسله ليحضر الميزان ؛ ثم وقف وسط الصالة ، وصاح بصوت قكاهي :

— السمك .

وفي لحظة ، التفت حوله أكثر من خمسة مدرسين ، وارتفعت أصوات التلاميذ داخل اللجان الحಾಯية .

وبدأت عملية الميزان .. وحمل مأمون نصيب الناظر إلى المكتب فسكره بوقار مصطنع .

وخرج ليفاجأ بخناقة بين أحد المدرسين وحسن القراش . اتهمه الأول بالسرقة ؛ وهجم عليه يريد أن يضربه .

حاول مأمون أن يتدارك الأمر ، لكنه لم يستطع فقد أثبت الزمام ، وصار من الواضح أن موضوع اللجان والامتحان قد انتهى تماما ، وأن الذي يجري الآن أمر مغاير تماما .

تقلصت يد الناظر فوق اللفة ، ومضى يتحسس السمك ؛ وهو يستمع إلى ضوضاء تكفي لإيقاظ الميت . أراد أن يهيب ويصرخ بصوته الخفيف فيثوب الجميع إلى رشدهم . لكنه أدرك أن صوته لم يعد قادرا على الارتفاع . وأحسن أن جسده ثقيل ، ومشدود إلى المقعد .

تحامل على نفسه ونظر من النافذة . اللجان مبعثرة . والميزان منصوب في الصالة ، والجميع يتحلقون حوله . وأصوات التلاميذ تنفذ إلى داخل رأسه .

شمر فجأة بالصداح والمجز . تهاوى على مقعده . ووضع نظارته السوداء فوق عينيه ، وبدأ كأنه يفرس في بحر عتيق .

كفر الشيخ : سمير رمزي المنزلاوي

هناك : وعيناك الوجود

وقد يسأل الناس : اغتربت ولم تكن
لتتقرب . . الجرح العميق يُفسد

[فصرتُ أَطْطِيرُ وَأَمْسَحُ] روى
يداعبها نجمٌ على الحزن يخلد

ولكنها الأيامُ كانت وكنتها []
على وعيدٍ أن تغلو الهوى ثم تشرد

أجل . . كنتما دوماً ربيبي خيلة
وفجر له من كل أفق توقد

ولى عابر الأقسام شجراً وفرحة
وخلماً بمناء قريب وبمسد

على أنفخ اغترت الرحيل ولم يزل
يلوح لى من فوق فوقى فرقد

ومهما يكن قلنى فاقى صاعد
تودعهم كف بواغىرى تسد

هما البحر - لولا الدفء - عيناك ، أشهد
هما الموج - لولا الصفو - والموج عجب

[فكيف هو المقدور . . كيف أرى غدى
أيركب ربحاً أم على النجم يقعد ؟

وأمضى إلى حيث اللرى تحضن اللرى
وعند مدارات المدى أتوسد

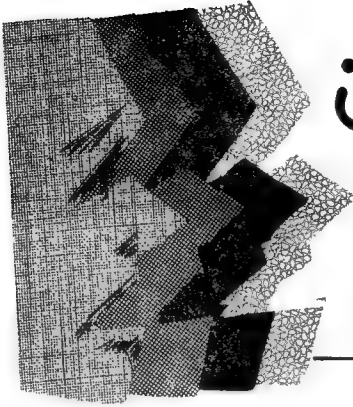
وحين يلوب الليل أرحل بالضحى
صافير ضوء من سنا الشمس تولد

هناك وعيناك الوجود . . فلا سدى
سوى أن تكون اثنين يفصلنا غد

رويلك يا عيناك . . لئلى مُضج
على الأرض تطويقر الدروب وتفرد

أسر وظلم المار نحى كالردى
يهم يسأل السيف نحوى ويُفقد

الجدران



زكريا السيد

الى حد اللكم أو الضربات الخفيفة • ويهون عليهما الأمر إن الكلمات أوتح أثرا من أي لكم أو ضرب

مد صاحبنا يده فلم يجد السجائر ، فازدادت به الرغبة في التماس سيجارة ، وأن يلتبس هدوءا ، أي هدوء ؛ وأي مكان الا هذا المكان ، والا هذه الزوجة التي تكومت حول نفسها تنحب على الماضي ، وهي تتسائل • أين أبوها كي يراها وهي في هذه الحال ؟ ..

لم يكن يفكر حين وجد نفسه يصنع الباب في وجهها صفعة كادت تصم آذانها • اعتزت فجأة مرتجفة ، ثم ابتسمت بعد خروجه • لقد أفلحت كالعادة في إثارتة وحرق دمه •

مرق صاحبنا من باب العبارة وقف البواب مبتسما في بلاهة ، ولم يدرك هو هل رد تعيته أو لا • • سار الى أول كشك للسجائر صادفه •

لم تكن تلك هي المرة الأولى التي يصل فيها ذلك الصوت الصادر من حنجرتها الى ذروة الغضب صياحا وهياجا • كان الحديث ممثلا بالحرارة ، وإن خلا من عاطفة • كان كل منهما يخرج للآخر ما عنده •

كان يحدثها عن ذلك الخط الفاصل بين أن يحيا الانسان حياته ، وأن يسيطر على عالمه • وبين أن تستمر حياته ؛ ويسيطر عليه عالمه • كانت لا تفهم ما يقوله شيئا ، ولأنها كانت قد وصلت الى حد اليكاه ، فقد كانت تحدثه عن ندمها على ما قضته من أيام معه ، وهي تتحسر على أولئك الخطاب الذين كانوا يقفون ببابها ، ورفضتهم هي لا يثارها اياه • فأى ندم يمد ذلك يكون • كاد صاحبنا أن يختنق • مد يده الى جيبه فلم يجد السجائر • كانت قد نفدت في خضم هذه السيمفونية التي كانا يعزفانها ، ميا من ناحية ، ونمسا من ناحية أخرى ؛ وإن لم تصل

- تناكر -

قالها الكمسارى عدة مرات ، قبل أن يضع يده على كتف صاحبتا ، لينتزعه من افكاره ؛ ويحركه آلية وضخم يده في جيبه ، وأعطى الكمسارى بعض الفكة • حانت منه التفاتة الى وجه الكمسارى وابيض وجهه • كان كمن صمقته كهرياء شديدة • لم تنزل رثائه الى أسفل قليلا ، وإنما هبطتا حتى لامستا أصابع قدميه الباردتين • أخذ ينظر الى ذلك الوجه القبيح والجسد الضخم ، ذا الفم الذى تبرز منه قليلا أسنان بيضاء لامعة ، تشبه أسنان زوجته ، والندبة الطويلة المستعرضة على جانب وجهه الأيسر • وفي حركة غريزية التفت الى السائق ، فوجهه ينظر اليه فى بلاهة بوجه يشبه وجه الفار وقد طاردته قطعة شرسة • ولم يستطع البقاء • قفز من الأتوبيس وهو يسيير مشيما إياه بنظرة مجنون ، وعقل ذاهل ، ووجه غير مصنف •

قطع الطريق الباقي الى منزل صديقه دون أن يحاول الالتفات الى وجه أحد فى الطريق • التصقت عيناه بالأرض • كان يملأ قلبه خوف من أن ينظر الى أحد فى الطريق ، فيجده بارز الأسنان ، أو كوجه الفار الهارب •

قفز فوق الأسلام قفزا كان أحدا يطارده • رقف عند الباب يستعيد هدوءه ، لكن نبضاته لم تهدأ • صل يقص عليه ما رأى • انه ليس مجنونا ، ولن يوجد عاقل واحد يصدق ما رآه • كانت أصابعه ترتعد • لاحظ ذلك وهو يضغط زر الجرس • وفتح صديقه الباب •

أخذ صاحبتا ينظر فى وجه صديقه ، ووجه زوجته الواقعة الى الخلف فى بلاهة أو شرد • وبأى شيء غير نظرة عاقل • دخل وهو لا يرفع عينيه عن وجه صديقه ، وفى نفسه حديث بعهد الله على أنه أشيرا وجد صديقه وزوجته غير هؤلاء • وجد نفسه يروى لهما ما حدث • وابتسما • نظر اليهما فلم ير سوى أسنان بيضاء لامعة بارزة بيضاء كاسنان زوجته ، تبغو من خلال ابتسامة صديقه ووجه الزوجة كوجه فار هارب من مطاردة قطعة شرسة •

القاهرة : ذكرى السيد عبيد

كشك عم على • للوهلة الأولى لم يلحظ أن عم على ليس هو الذى ناوله السجائر • كان رجلا ضخما • لجنة تكاد تبرز فى شكل قبيح • خارج فمه أسنان بيضاء لامعة تشبه أسنان زوجته ، وندبة طويلة مستعرضة على جانب وجهه الأيسر تزيد قبحا فوق قبيح ، وإلى الخلف منه جلس رجل نحيف الجسد ، بدا وجهه كوجه فار هارب من مطاردة قطعة شرسة •

تناول سجائره وهو يشعر بقبضة قوية تشد رقبته الى أسفل مكانهما قليلا • بأصابع غاضبة ، أو قلقة ، أشعل سيجارته • وواصل الطريق الى محطة الأتوبيس • قرر أن يذهب الى صديقه • هناك سيجد الهدوء الذى يرغبه ، وهو يعرف ذلك ، فصديقه هو خير انسان يمكنه أن يقتل هذا الغضب • وهذا القلق •

عند محطة الأتوبيس وقف يلتهم سيجارته • كان يصمتها بين أصابعه فى الوقت الذى لا تكون فى فمه • انه يكره الانتظار • الانتظار هو موت بطى • حانت منه التفاتة الى اليمين ؛ وراعه أن يرى ذلك الرجل ذا الشكل القبيح ، البارزة أسنانه اللامعة البيضاء قليلا من فمه والتى تشبه أسنان زوجته ، والندبة الطويلة المستعرضة على جانب وجهه الأيسر ، وذلك الوجه الآخر كوجه الفار الهارب من مطاردة قطعة شرسة • كانا يتجادلان • استغرب صاحبتا الأمر • كيف يمكن أن يلحقا به • نزع عينيه من فوق وجهيهما ، واستدار ليلحظ الأتوبيس القادم فى سرعة ، وهو يتخطى مكان المحطة ويقف بعيدا قليلا • جرى ليلحظ به فى اللحظة الأخيرة قبل أن يتحرك مندفعاً • عندما تشبث بالسلم شبح الواقفين على المحطة بنظرة قلق ، وهو يشعر بتلك القبضة تشد رقبته ثانيا الى أسفل • مرت لحظات كان قد استمداد فيها أنفاسه ، ولكنه لم يستمد فيها هدوءه • نسي أمر القبيحين • شرد ذهنه الى الحديث الصاخب بينه وبين زوجته • لايد أن يكون هناك حد لتلك الأحاديث التى تختلقها اختلاقا • وسيلته حتى الآن هي الهروب • هذا الصداق لايد أن يهدأ • غرق داخل نفسه فى تفكير أو لا تفكير • قلقت • بدا وجهه وسط زحام الأتوبيس بلا تعبير •

إلى صديق عبد الصبور

في ذكره الثانية

أسفا لن تكمل رحلتنا يا شعري
وسامضى كى أضغ خيامى فى أرض أخرى •
لاتذرونى عنها ريح الزمن الهوجاء •
صلاح عبد الصبور

جفت فيها ماتركوه من قطرات •
وجدوا القارورة ذات الجسد البللورى
الجسد الشف الوضاء
وجدوها فارغة من مكنون الخمر •
وجدوها خاوية جوفاء •
خرجوا مقهورين ،
الليلة أمسى عشمهم ظللا
الليلة يفترقون لغير لقاء !
أقلل آخرهم بابہ
قال بصوت أجوف • •
يارفقاء
لا سكر اليوم ولا خمر •
واليوم كذلك لاصحو
ومضوا فى الليل ثقال الخطو •
ينبثنى شتاء هذا العام أننى أموت وحلى
ذات شتاء مثله • ذات شتاء
صلاح عبد الصبور

وكما اعتادوا كل مساء
جاء الرفقاء خفاف الخطو
تعدوهم أشواق الندماء
اللقاء الليل وخمر الليل •
واقفوا ،
تتبادل أعينهم نظرات وجلة ،
لم يجدوا باب العش كما افوه
بشئ مبسوط الكفين •
لم يجدوا من يلقاها عنده
رقرق الصوت ندى العين •
طرقوا الباب الموصد دون مجيب •
دفعوه بأيديهم هونا • •
دخلوا مبتورى الخطوات •
وجدوا القاعة كابية يفشاها الصمت •
وجدوا الكاسات • •
لم ترفع ، لم تمسسها يد •

الشاعر الانسان كنت

ما كنت يوماً فارساً

وذلك الذى رأوه فى يمينك

ما كان ميقاً باتراً صقيلاً . .

كان يراعى الرهيف مرسلأً بريقه

يفضي إذ يخط أسطراً عميقه

فى صفحة من سفر قصة الانسان

ورحلة البحث عن الحقيقة .

والشاعر الانسان كنت

ولم تكن أميراً . .

وذلك الذى رأوه مشرقاً على جبينك

لا . . لم يكن تاجاً ملهبا

ولمّا كان شعاع شمس مصر

مضفراً ، منمنماً ، مصباً

رقاً ضياء ، وسما ، وشفأً ،

ينير حولك السبيل

حين تخط فى الثرى النبيل

للظالمين جدولاً من غسل مصفى

...

وشاعر الانسان كنت

ولم تكن بشاعر السلطان .

ولم تكن لسانه ولا صفيه ،

ولم يكن يعطيك من خزائنه

قصيدة بألف درهم وخلمة منيه

لكن قلبك الثرى

كان يجود بالقرى ، ويكرم الوفادة .

وعندما استطل فوقنا بظله العنى

حام الرمادة

الزاد كان شعرك السخى

كان الرفادة .

وحينما فاضت حيون أرضنا ملحاً أجاجا . .

العذب والنفرات كان شعرك الندى

أنزلته من منصات فكرك الزكى

مطهراً نجاباً .

صهفى الذى أضاء كالشهاب فوق صفحة

الحياه

أسرعت أنت ، والزمان حولنا تعثرت خطاه ،

عدوك النقى كان ساعة الشروق

والناس فى غدورهم غشاهم الناس .

وسعك المتابر المشوق

بدأته فى مطلع الصباح

وعندما انطوى الطريق تحت خطوك للعيد
وأنت لم تزل في ميمة الظهيره ،
نراك - دونما وداع ،
ودون كلمة أخيرة -
تستبق الزمان بالرواح .

- ٣ -

صليقي الذي عرفته وما رأيته ،
بالأمس . .
الشاعر الانسان أنت .
واليوم . .
الشاعر الانسان كنت

يفصل بين هذه وتلك ظل الموت
والموت عشنا ،
يا ناسج الحياة أغنيات ،
حكاية مصرية قديمة حزينه .

نعرفها من زمن طويل
نعرف كيف نستكين تحت وطئها الثقيل ،
نقول مرة : وهل هناك من مخلد ؟
ومرة نقول : تلك سنة الحياة .
وعندما يكون للردى مذاقه المرير ،
فمرة نقول : إنه القضاء سهمه نفذ ،
من الذي يملك أن يردّه ؟
ومرة نقول : ربما لحكمة . .
لكنها تجلّ عن إدراكنا !

لكننا . . .

حين نرى المسافرين الدؤوب
يسقط. في منتصف الطريق ،
ولم تزل خطاه في الأسماع
رصينة راسخة فتية الإيقاع ؛

حين نرى أنسام ميسرى الواهنة
تجتاح حقلنا الفنيون كالإعصار
تجثّث منه أطيّب الأشجار ،
الندوحة الباسقة الجليّة ،
مثقلة بالتوت كانت
وارفة ظليّة ،

حين نرى الحمامة المطوقة
يأخذها المُناب غيلة وقهرا
ينشب في وجيب قلبها الدق منسرا وظفرا
ومى تبث فوق رجة السماء
هديلها الحفي بالحياة ؛

حين يموت الشاعر الإنسان
ويسلب الحياة منه قلبه
ذاك الذي كان يعيش له ،
ذاك الذي كان رفيق وحيه
كان نجيه في عشقه ووجلوه ؛

حين يموت الشاعر الإنسان

وأعذب الألحان بعدُ لم يفتها ،
والكلمات الدفقات حكمةً وسحرا ،
بعدُ لم يبع بها ؛

لعلنا نقول . .
ينبتنا شتاء هذا العام ،
بأنه حين يموت لا يموت وحده ؛
وأن خفقة تموج بالعلوية
أشجرت زماناً قلب أمه العجوز
ماتت معه .

وأن نبضة عميقة الرنين
صوقية الإيقاع ،
ترددت في الجنبات الوالهة
من القلوب الوائية
من القلوب الشاعرة ،
ماتت معه .

لعلنا نقول . .
ينبتنا شتاء هذا العام .
بأن دفقة مشعة بالخير والجمال
ماتت معه .

وأنه حين يموت . .
حين يموت لا يموت وحده !

القاهرة : عبد السميع عمر زين الدين

حين يموت الشاعر الإنسان
من قبل أن يكشف للرواة سره ،
من قبل أن يكشف عن وجه الوجود ستره ،
من قبل أن يكشف عنه سابغ الخطاء ،
ويبصر الطريق حتى منتهاه ؛

حين يموت الشاعر الإنسان ،
من قبل أن تُعد أمه الحزينه
تابوته المنحوت من جميز مصر ؛

حين تموت يا صديق لحظف العناء
ولحظة الإشراف والصفاء
حين تموت يا رفيق ساعة الكلال ،
وساعة التهويم بين الضوء والظلام والظلال .
حين تموت يا نديم عمرة الغناء في الجلال ..
فما الذي يمكن أن يقال ؟

على سبيل الاستعاضة ، فرددت خمارها شراعا
أبيض ، على الحواشي المارية ؛ كحجرات المآبد
بالوطن القديم ، مخافة ، الرزق الضيق ، والفأل
السيئ ، وأيام خافية لا يعلمها سوى المولى ،
جردت لحما حد البطن ، من أية قطعة ذهب ،
لأجل الحزن على الديار ، وأنا أتمجل العودة
لديارنا البيض تلك . كما الحال ، وقت أن نفترب
عن الديار ، بالمشاوير البعيدة ، حيث الدار بيضاء
نعام بيضاء ، والندوة بيضاء ، يعطى أبى المهود ،
ويعلم الزيجات ، ويحكى التاريخ للصغار .

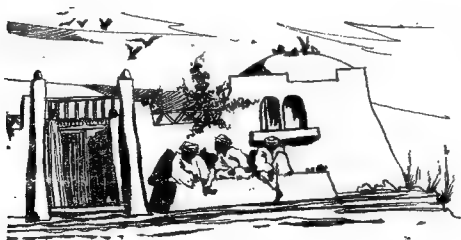
يقول : لو تفعل كما المصاروة المجانين : ونبيع
هذه الديار ، بطح الدنيا ، لو تفعل يا بن هاتم
حسين ، لو تفعل ، فأقول : لا يا أبى .

كانت تحلف ، بعدد الأيام البيض ، على رأس
أبى : تقول : عمارها ديار ؛ إذا ما أعطانى أحد
يده للسلام . وذكر ديارنا البيض بالخير ، تفرح
كما البنات البكر ، هذه المرة ، لم تذكر ديارنا
بالخير ، تقول : خرابها ديار ؛ إذ أنها ترى لأول
مرة في العمر ، ديارا سوداء ، فتخاف الأرواح
الشريرة ، والأيام السود .

بالمشق الذى غلبنى ، رسمت في كتابى ،
آخر صورة للوطن ، بقباب بيض ، ومصاطب
بيض ، وحارس البنات والديار ، الذى هو أبى ،
ولؤلؤة بيضاء التى هي أمى ، ولا تخبرها بذلك ،
مالها الدنيا ، لو تحب كبلادنا بيضاء نعام ..
بيضاء .. بيضاء .

بيت أبيض في النوبة

إبراهيم فهمي



قالت : تلقفتك القابلة ، على خرقة بيضاء ،
بمجرة الديواني ، في اليوم السابع - حملنا
راية الميرغني البيضاء ، رمينا « النشار » الأبيض
للنهر ، طوقنا عنقك بقلادة من أصداق النهر
البيضاء ، رغبة منا ، أن تصير أيامك جميعها ..
بيضاء بيضاء !!

سألتك أبي ، وأنت العارف من الدنيا الكثير ،
الكثير ، لماذا الدنيا ديار بيضاء ، وديار سوداء ،
وقلوب سوداء ، وأخرى بيضاء ، لو يخلق الله
كل الديار بيضاء ، وكل القلوب .. بيضاء ..
بيضاء .

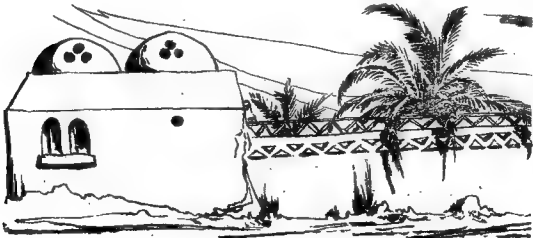
لو كانت ديارنا البيض تلك ، والأيام البيض
تلك ، ساعة تجد أمي .. بنت الكنوز .. يدعها
فارغة من أي شيء ، تأخذني على رأس الحائط ؛
تجمل من أدهانها وسادة ، تدوى بالكلمة البيضاء
الوحدة بقلوب الجارات ، اللاتي سافر أزواجهن ،
أحيانا تقل يعلقها في غيبته ، تقبع ساكنة بحداء
الحائط الأبيض ، بنية بيضاء ، تنصت على
الجارات ، ثم تكرر لك الكلام المألوف .

سألتك أبي ، وأنت العارف من الدنيا الكثير
الكثير ، هل صارت الدنيا نصفين ، نصف
أسود ونصف أبيض ، ولقي النصفين ؛ يقتل
الأطفال ، والنساء ، ويهدم الديار . قلت :
لا يمكن ، أن تصير الدنيا جميعها بيضاء ..
بيضاء ؛ فقتول ؛ لا يمكن يا ابن هائم .

سألتك أبي ، وأنت العارف ، من الدنيا ،
الكثير .. الكثير ؛ عن رجال بيض ، يحملون
بنادق سود ، وقلوب سود ، قتلوا أهل تلك
البلاد ، وهم ذوو بشرة سوداء ، وقلوب بيضاء ،
يدعوى العمار والمحب ، وعن رجال يبيعون الآن
الحرز ، والمطر ، والأمان ، مقابل القمح ،
واشجار الكاكاو ، والذهب .

الآن ، تساوت الديار بالوطن الجديد ، ليس
لأين ، صاحب البيوت البيض تلك ، من شيء .
يتباهى به ، مستوى التقوى ، وذكرى الأيام
الفاتنة ، ولو أكبر ، وأنا الزين ، ما أسعد بشيء
أرثه بعد العمر الطويل ، والدنيا الفانية . جاءت
البيوت بحسب الناس في العدد ، ليست بالدم
واللحمة ، والله يسطي الناس بقدر الديار البيض ؛
والقلوب البيض .

هو الآن ، جنب الحائط لم يزل ، يا الهى
كنساء الماتم لا حيلة ، ليس مثلما تأتي ربح
الشمال المغيرة ، بالصيف ، فتسلخ عن الديار ،
وجهها الأبيض ، تنوح النساء ، فيصرخ حيثنذ ،
تجاه الشواطئ ، حيث النهر ، الذى أعطى جانبيه
للناس ، يقتفى يعقل رجل عجوز ، مواطن الجير
الحى ، ذلك الذى يجعل وجه الديار كما الأشعة
البيض ؛ ولو أدركه العمر الآن ، لصار بحكم
الدهر ، كومة لحم ، يتبع ظل الفسحا ، أينما
ذهب ، وهو الذى كان يملأ الديار ، برزق النهر
الأبيض ، ولا يدع الزمان يهزمه أبدا .



البيوت ، لكنها تبقى كعروس بلبستها الأولى ،
وعينها على الباب ، لأسباب لا أعرفها وقتئذ .

سألتك أمي ، وأنت العارف من الدنيا الكثير ؛
الكثير ، لماذا يلبس الناس في سائر الدنيا ،
السواد وقت الحزن ، وأنت لا تلبس سوى الأبيض
في أبيض تقول : لا تجعل ، في وجهك ، يا ابن
هانم ؛ سوى ابتسامة بيضاء ، فتقدر على الدنيا ؛
وتتطهر وروحك كما الملائكة البيض .

كان حينما تراوده الرغبة في البناء — أمي —
ولد الكنوز — يشمر عن ساعدين مجبيين للبناء ،
ينسى الكون وما عليه ، يجلس جلسته تلك ،
يفنى أغنيته تلك ، يرمي في وجهي بصامته تلك ،
برائحة العرق والسفوف والتبغ ، يدق على
مسامير السلم الخشبي ، خشية أن تقع أمي
صاحبة البدن الثقيل ، يقول : « لا يفلبنني سوى
الكفرة ، بناء المصايد ، بغير حفة من طين
ولا تين ، ثم يثيب على هذه الديار من سواها ،
التفسير النفس ، والبناء يحتاج الى النفس
الطويل ، كامي ، والنساء جميعهن ، بغلغل
الطمي بقدر ؛ والتين بقدر ؛ والماء بقدر ، ثم
يناديني كي أصير على مقربة منه ، أرقب يديه
الكرمتين ، تلقم البناء لغم الطمي والمجر ، فأنشأ
عارفا بالديار ، يتركني بحرية ، أقيم حظائر
الدجاج على وجه الأرض ، فأنشأ عارفا بالبناء ،
والديار ، وأقيمتها بيضاء .. بيضاء مثله .

يملو بالبناء مداميك .. مداميك ، تستدير
القباب ، بيده البرحة ، والسقف « للحاصل »
و « الديواني » ، ما عدا ذلك فقطعة كبيرة من
السما لطيور النهر ، والبلشون ، حيث لا يبقى ،
بين أمي ، والسما حجاب ، فتدعو لنا كل صباح
أبيض .

سألتك أمي ، لو يصيرها البيت ، الجديد ،
بالوطن الجديد ، كما ديارنا البيضاء ، بالوطن
الأول ، لو تصير الدنيا يا الهي ، كبلادنا الأولى .
بيضة تمام بيضاء .. بيضاء ..

القاهرة : إبراهيم فهمي

إذا ما أتانا الفرح ، من حيث لا نتحسب
حيث تقرئها الوحدة ، والدار الواسعة البيضاء ،
تنقل قدميها بالخليل البيض ، ترقص كبحجة
بيضاء ، ثم تمود لنفسها ، تعلمني « الفشار »
الأبيض ، مخافة أن أخبره بشئ يكرهه ، فيوجعها
ضربا ، حتى لا تستطيع أن تتلذذ به ، وقتئذ
ترك الدار وتبضي ، تقول : ليس أسود من قلب
أبيك ، لكن من فيها ليس إلا .

نفضت يديها ، مني ومن أمي ، من الكسل
الذي هو من عمل الشيطان الأسود ، ومعنى
بعضن أمي ، الذي هو الزوج (المائل) ، علقت
صحاف الصيني البيضاء .. بيضاء ، والثعاليب
بيضاء ، علقت صورة كبيرة لأبي ، بجلباب أبيض
ومسط أناس بيض ، رغم غيرتها من المدينة
البيضاء .

سألتك أمي : وأنت العارف من الدنيا الكثير ،
من حرب علنية بين رجلين ، ولوتين ، ودمين ،
ومدن بيضاء ؛ وأخرى سود ، بمقاه بيض ؛
ومقاه سود ؛ ومدارس بيض ، ومدارس سود ؛
وكنت توصيني ، أن يظل قلبي الأبيض ، أبيض ،
كما أيامي وداري ، ولا أحمل ذرة حقد سوداء
لاحد .

في الغالب ، كانت تفوتني بالدار تلك ، عن
عمد ، وقت تذهب بالقمح للطواحين ، تعلمني
كيف أحرس الديار ، كأبي حارس البنات ، فلا
تسكت وتحكي له ، فيعدني ببيت واسع أبيض ،
يكون أساسه من حجر الجبل العاني ، أذكره به
طالما حييت .

لو عادت تلك الأيام ، لجأت البنات ، بترتر
أبيض ، وقلوب محبة بيضاء ، يفترن بالشوق
طواقي للمرسان ، ولظلمات العب (الهندوك) ،
ولظل القمر معنا ؛ ثم يهبط حمامة بيضاء على
الحيطان ، وأنت جوارى تعلمني الحساب إذ
لا يخفى بيوت العز والكرم سوى الجهل .

وكانت هي ، إذا ما صار الوقت بين المنابر
والمشاء ، تحظني ، فتدعوني جوارها على
السريز (المنجرب) فأقبل ، تفريني بالنوم ،
مخافة الأرواح الشريرة ، التي تسوح حول

أنا راحل في انتظارك

عبد المنعم رمضان

وأنت العلاء الذي يختفى في المودة
أنت القرايين بينى وبين الآله
وبينى وبين الخصوم
إذا صَدَقْتَ عن قبائل وجهى البكارة
وانتشر الروغان

فلا تُرَكْنِي للإقامة

لا تُرَكْنِي للذي كان من حاجتي
قاسمىنى الدَّم لآن
أو قاسمىنى الفراق
ولا تِكَلِّى الحاجيات الجميلة للفتية
الموت صار اتكامة جسمى على مُلْية الرُّبِّ
أنزله حين أصعد نحوك
ها أنذا أستعيد البشارة
تنسرب الأرض من قدنى

الخلاء يُغَرِّبُنِي مِنْكُمْ أَيُّهَا الْعَاشِقَانِ
تفرُّ الیامة قدام حینی
ثم یفرُّ النخیل
ولا یَتَقَدَّمُ من غریبی غیرُ بعضِ الحجارة
أذكرُ كان الجیبان

ساعة يلتقيان يلفان جسميهما

بالشهيق

وأذكرُ ساعة كنت أرى جسمك العلب
كان الذى يتحررُ من قفص الكون
كنت المالك الختامى
يهبط فوق الصبغور
وفوق جزائر من زغب
ثم يحرق الأرجوان
إنا قارة من رمال

وترحلُ عنَ السماواتُ

أصبحُ بينَ الغمامينَ

حقلاً منَ الشهواتِ القديمةِ

خافني العشقُ

هربُ فيُ الموجدِ

واندفعتُ من نوافذِ ملكي الكائناتِ

وأيقن كلُّ المعادينِ للموتِ

أن تداخل جسمين

حافة هذا العذابِ

ومنزلة للصعودِ على درجِ الربِّ

هذا هو السفرُ الأوَّلُ

البقاءِ بحضنِ النواميسِ

والبحرِ

والاشتياقِ

وذاكرة الانفجارِ على جسدِ لايفسِيك¹

ولكنه يصطفيكُ

ويطفو عليكَ كآتِكْ مثْلَنَّة

ثم يلتدُّ بالبعدِ

يصهلُ فيك صهيلَ المجاعةِ

والعطشِ الأزلِ

فلاتجد الماءَ

لاتجد العشبَ

واليرقاتِ الصغيرةِ

تأنسُ فيضِ الهواجسِ

أو تتحللُ في لغةٍ للحواسِ

وتفتِّحُ بابك للبرِّ والبحرِ

هذا هو السفرُ الأوَّلُ

فلاتحملِ قربةَ الماءِ والتمرِ

لاتلمسِ الأرضِ

للشعرِ القابضينِ على جمرةِ الأرضِ

وانتشرى مثل حبِّ الملذاتِ في جسدي

كُنْ أنلوبَ في النومِ ذاكرتي وغطاي

أنا راحلُ في انتظارك

أنت المشيئةُ عند اجتيازِ السماواتِ والأرضِ

هذا هو الصولجانُ الأخيرُ .

تداعيات

تلك مصرُ

وها أنا الآن أرحلُ عنها

وأذكر أن بها القمحَ والتمرَ

أذكر أن المتَّينَ ميَّهم

عن دواخلِ قلبي الطوافُ الأخيرُ

وأن اللذانِ حكراً

فأفرغها من هي

ثم أرسل تعويلي للذين انتظرت

إذا جاءكم فاسقُ فاستعينوا بما تحت

هذا الفضاءِ

ونادوا المصافيرِ

ياربِّما يُدعُنُ الآفُقُ

واقتربوا من رقيبِ المناديلِ

تلك السماواتِ

قافلةٌ من دخانٍ وأغربةِ

والفضاءِ الهيدُ تنزُلُ مثل كتابِ الفجئيةِ

وانتشرت فيه رائحة الجند

قلت : انتقام الخراج

يُحلُّ الأساطير في جسدي

والبيوت التي في الشُعاب

تزلزل مثل الأباريق

والجند ينسدلون بحاشيتي نحو وديانها

ها أنا الآن

قلبي معلقة من تراب

وطاحونة في فزاعي

تدمس فيض الجراثيم

أبصر بين الذين يغيبون ديمومة

تلك مصر

تركت دى في الدهايز منتشراً

والعباءة فوق الرصيف

وبعض الحوائج تدخل في فيلق الوقت

ثم تسرب منه النواميس

والطير

يلتف هذا الفضاء على

ليوقظي من فراش

ويعني القابلية للحلم

كنت أبصر عليه

فيقطفني

وردة

وردة

قلت هلا هو الخارجي

أخوته الأناشيء

حتى تقرب من صفة الله

ألبسه القامون عليه الثمائل

وانصرف غيمة تنلرجح في كفه

ويدحرج أعضامها في فراغ الفصول

اتجهت إلى غيبتى

كان منتظرون

وكانت مقاصير من شهوة ومقاصد

قلت إذن تلك مصر

فباركني السرب

ثم انتحى الآخرون

وكنت أحدث عن بلدة

تتأوج في الريح مثل الهواجين

لم تكن القبلات القديمة عادية

كان ثم رذاذ

وكان الفضاء يحجم حبيبين

والأرض تنشع ما عجزته من الدفء

لم تكن اللحظة الملكية أفضل من لحظة

العشق

كنت أمر على نصف هذى البلاد

فأطوى شهادتي في قميص دى

ثم أغرس ساريتي في الشقوق الخبيثة

هذى الموارث غيبوبتي

وأنا راحل

أبحث الآن عن شجر في

الجزيرة - عن بهجة

قلت : كم ذا بمصر

وهيأتى للشول دى

الفتاة : عبد النعم وعثمان

هوية الأفضوة

ومنهجية القراءة النقدية

مرتبط بها ماديا أو معنويا . ينهض أساسا على جهود أعضائه وعلى دعم القراء ومحبي الأدب من أبناء الشعب المغربي له ، ولكن أيضا لأن العناصر الثقافية من أكثر العناصر استنارة وجدية ومن أعقما إنيانا بشرف الكلمة وفاعليتها ، ومن أكثرها أصالة وطلسمية . ولهذا يؤمن هذا الاتحاد بأهمية الحوار الأدبي العربي الخلاق وضرورة توفير المناخ الجاد الذي يزدهر فيه هذا الحوار ويتفتح ، وبمسى ضرورة التحرر من الكليشيهات والصنغ البيضاوية المجاهزة والنهج المؤسساتى حتى تتحقق فاعلية الأدب ويمكن ازدهاره .

وقد أسفرت هذه الملامح والقناعات عن نفسها بوضوح من خلال أسلوب تنظيم الاتحاد لهذا الملتقى وطريقة عمل جلساته . فقد كان اتحاد كتاب المغرب واعيا بأن التنظيم الجيد لمثل هذه اللقاءات هو الخطوة الأولى فى سبيل تحقيقها للأهداف المنشودة منها ومن هنا عمد بدماء الى اختيار موضوع محمد يدور حوله الحوار .

موضوع لا يتسم بالصومية ولا ينحو الى استيلاء الشعارات وتركيس الخطابية والكليشيهات البيضاوية المجاهزة كما هى الحال فى معظم اللقاءات الأدبية المربية وكان هذا الموضوع هو واقسم الأفضوة المربية وقضايا كنتاجها وقراءتها

انمقد فى الفترة من ٢٢ - ٢٥ مارس ١٩٨٣ الملتقى المغربى الأول للنصبة القصيرة بمدينة مكناس بالمغرب ، والذي كان من المزمع عقده فى فى أوائل سبتمبر الماضى ولكن اتحاد كتاب المغرب الذى دعا الى هذا الملتقى وتحمل عبء تنظيمه ارتأى تأجيله آنذاك بسبب الظروف الصعبة التى عانتها الأمة العربية فى الصيف الماضى ، صيف البطولة والمهانة العربية والاحباط والمعجز القومى المروع حيال احتلال عاصمة عربية واجتياح كرامة الأمة وشرعية وجودها نفسه مع هذا الاحتلال البقيض . وقد تركت فصول ما جرى فى هذا الصيف الصعب بصماتها غير المرئية على هذا اللقاء الذى كان انعكاده بعد شهر من موعده الأول ومن مأساة الهوان العربى فى لبنان نوعا من الرفض النبيل لهذه المهانة وادانة غير مباشرة للأوضاع العربية التى دفعت بواقمنا الى مشارف هاويتها السحيقة .

وهذا الرفض النبيل والتعامل السذكى غير المباشر مع الأوضاع الراضية من سمات اتحاد كتاب المغرب الذى نظم هذا اللقاء . واتحاد كتاب المغرب واحد من أهم اتحادات الكتاب العربية ومن أكثرها تميزا وحيوية . ليس فقط لأنه اتحاد مستقل عن سياسة المولة وغير

النقدية . وكانت صيغة المناقشة هذا الموضوع ودراسته هي صيغة الملتقى التي تتساقط عن بهرجات المهرجانية والطعنات الاختلافية وتقترب من مواضع حلقة البحث والجدل الجاد العميق .

ثم لما اتحد كتاب المغرب بعد ذلك الى اختيار المدعوين بدقة تنطوي على فهم واضح لمسألة أن نوعية المتحاورين تحدد طبيعة الحوار ومستواه . فلم يقدم دعواته الى اتصالات الكتاب في الدول العربية الاخرى بدون تمييز ، بل وجه الدعوة الى بعض الاتحادات التي يثق في اختياراتها وتجنب الاتصال باتحادات اخرى يقينها منه بأنه لو طلب منها أن ترسل له وفدا منها فإنه سيضمن أكثر العناصر تقليدية وأقلها قدرة على التحرر من القوالب الجامدة والرؤى البيضاوية السقيمة أو من القيود السياسية المكبلة لفاعلية الحوار المكابحة لانطلاقاته المستشرقة للجديد والاصيل . فهذه العناصر التقليدية لن تستطيع الإسهام في أي حوار جدي عميق فهد استمرات تليفها السقي وكساحها الفكري الذي يقصد بها عن ادراك قيمة الجديد والاصيل في واقعها الثقافي لمجزأ عن استيعاب مغامرته الابداعية أو اكتشاف ملامح الحساسية الحديثة التي يبيلورها أو قواعد الاحالة الجديدة التي يرسمها وينفي بها وعبرها الكثير من مواضع العالم القديم وتقاليد ومن هنا كانت الدعوة موجهة أساسا الى مجموعة من المبدعين والنقاد المتميزين في كل بلد عربي بصرف النظر عن دعم اتصالاتهم الرسمية لهم أو تخليها عنهم . ألم تثبت تجربة اتحاد كتاب المغرب نفسه أن الأدب قيمة في حد ذاته ما دام جاذبا لهذا الاسم . قيمة لا تحتاج الى دعم المؤسسات الرسمية بل تنفر منه وتتجاوز كل حدوده وقبوره في فاعليتها وتأثيرها . ولذلك كان ميار الاختيار هو القيمة الأدبية والقدرة على الإسهام في حوار خلاق قادر على إثراء المتحاورين والقضية المطروحة على السواء .

ما أن اختار اتحاد كتاب المغرب موضوع الملتقى وقسمه الى مجموعة من الحوار الاسامية التي تستهدف بالورة اطار عام للحسوار دون

فرض شكل مسبق عليه ، ثم اختار المتحاورين المختلفين حتى أرسل الاتحاد بدعواته لهم قبل أكثر من عام من موعد الملتقى طالبا منهم اعداد دراساتهم حول أي من هذه الحوار لتتكون متركزا للجدل والنقاش واسهاما مبلورا من كل كاتب فيه ، رغبة منه في طبع هذه الأبحاث وتوزيعها على المتحاورين قبل انقضاء الملتقى بوقت كاف حتى يتسنى النقاش حولها بالمجدية والعمق والموضوعية . غير أن أحداث واقعا العربي الاليمية وإيقاع الحياة المضطرب فيه قد تحالفت مع بعض الاضطراب التنظيمي وبعض الوقائع والظروف الخارجية ومع عادة الكسل العقلي الموروثة في احباط بعض جوانب هذا التنظيم الدقيق ، وخاصة في عدم وصول بعض الكتاب الذين دعوا الى هذا الملتقى .

فبالرغم من أن اتحاد كتاب المغرب قد دعا أكثر من ثلاثين كاتبا من مختلف البلدان العربية لم يصل سوى ١٦ كاتبا عربيا هم ادوار الحراط وصبري حافظ وسيد البحراوي من مصر وخالدة سميد والياس خوري ويمنى العيد من لبنان وهاني الرهيب من سوريا وتوفيق فياض ومحمود شاهين وليانة بدر من فلسطين وتوفيق بكار ومحمود التؤنس من تونس وغالب طه من فرماة وبرهان الخطيب وعبد الرحمن الربيعي من العراق وعبد الملك مراض من الجزائر هذا بالإضافة الى ضيف الملتقى الشاعر الفلسطيني محمود درويش والمستشرق الروسي فلاديمير شاجال .

وقد شارك فيه أيضا ما يقرب من ثلاثين كاتبا مغربيا نذكر منهم محمد بركة ومبارك ربيع وعبد الجبار السحيمي وأحمد الياقوبي وخبيب النوفي وأدريس النافوري وعبد الفتاح كيليطو وأدريس الحوري والميلودي شقون وقمرى البشير ومحمد شرقي ورشيد بنحو وغيرهم كسما حضرة الشاعران المغربيان عبد اللطيف اللعبي ومحمد بنبسى .

واقسم عمل الملتقى الى قسمين أساسيين : أولهما وأصعبها جو ندوة القصة العربية القصيرة والتي أفضل أن أذكرها بنبذة الأصوصة العربية

المجوعة ولأن تناقض بعض قضايا الرواية وهوم
الروائي العربي على السواء بقسور ملحوظ من
المنق والبصيرة .

ولذلك طرح اتحاد كتّاب المغرب عبر كلمة
رئيسه قضية اتخاذ الاقصوصة التي قامت ،
كشكل أدبي متميز ، بتحرير الكتابة العربية
من السجع وبلاغة الذاكرة ، كمنطلق نفض
منه الى اشكالية الأدب حول الحداثة والعلائق
مع الجمهور والناشرين وغير ذلك من العناصر
الفاعلة والمؤثرة في عملية انتاج الأدب وتوصيله
واعتيار تحليل النص الذي يثبت قابلية توليده
لتعددية القراءة - الدلالة ومسئلة تحريره
من الكليشيهات وتحقيق فاعليته من خلال طرح
الاهتمام بالتحريفات والمياريّة العاجزة عن تمثيل
الاصالة والكشف جانبها والاهتمام بكل ما يساعد
على تطوير قراءة النص الاقصوصي قراءة تأويلية
ابداعية غير نصية . فهذه القراءة وحدها هي
القراءة القادرة على الالتقاء بالمجتمع بشكل فعال
وليست تلك القراءة التي تمتد على المفهوم
التبسيطى الاستثناسخى للفن والعاجزة عن
التحرر من اطر المايير المستعمدة ببغايها من
سجل النقد الغربي .

ولذلك دعا محمد بركة في كلمته تلك الى
ضرورة تحقيق القطيعة الكاملة مع النصوص
البيغرافية ومع قمع المؤسسات الذي ادى الى
استقالة المواطنين من اوطانهم في يقاع كثير من
وطننا العربي والى استحالة التفاهم والتواصل
في هذه البقاع . والى تجنب النميط وتقسيم
الانتاج الى مجموعات وخانات تفتقر الى التحليل
وتبسط تحولات النص وتمددته . ودعا أيضا
الى إعادة تحديد مفهومي الالتزام والحداثة اللذين
كان لهما تأثير ملفوف بالالتباس والاضبابية
لنمن طويل ، والى التعامل مع الادب باعتباره
منظومة مؤسسية تعيش داخل التاريخ وتتفاعل
معه ، والى ابعاد القاري للتعامل النقدي مع
النصوص الابداعية فيدون هذا الاعداد يظل
واقعا الثقافي امير مجموعة المسليات الحائلة التي
تسود فيه دونها تمحيص . ودعا كذلك الى
الاهتمام بالكتابة النسائية التي تيمتخصوصيتها

التي انعقدت في سبع جلسات طويلة في صباح
كل يوم ومساءه طوال ايام الملتقى الادبية .
من الكتاب العرب والمغاربة وأن تكون حلقاتها
مغلقة لكن شفق الجمهور وحرصه على الاستماع
اضطر منظمى الملتقى الى السماح للجمهور
بالجلوس والاستماع دون أن يكون له حق المناقشة
حتى يظل الجدل محصورا في نطاق العمق
والجدية وحتى ينجو الملتقى من انشودة اللجاجة
والملاحاة والمباحثات الفارغة .

أما ثاني قسمي الملتقى فقد كان مخصصا
للقراءات الاقصوصية في الاماسي . وهي قراءات
استهدفت تعريف الجمهور المغربي الواسع بشتى
الوان القص العربي وما يدور في ساحة الاقصوصة
من مقامرات تعبيرية حديثة . وقد شارك في هذه
المقادات عدد من القصاصين العرب والمغاربة . وأن
عادت هذه القراءات من غياب عديد كثير ممن
دعوا الى هذا الملتقى من كتاب الاقصوصة
البارزين في العالم العربي مثل زكريا تامر ،
وحيدر حيد و ابراهيم اصلان وليل المشبان
ورشاد أبو شاور ويحيى يخلف ومحمد خضير
وفؤاد الزركلي وغيرهم . ومن هنا اقتضرت
الامسيات الاقصوصية على امستين شارك فيها
هاني الراهب وادريس الحوري ومحمود شاهين
ومحمود التونسي وليانة بدر والامين الخليلي
ومحمد الهادي واستبدلت بأمنية القراءات
الثالثة قراءة شعرية ناجحة لضيف الملتقى الشاعر
الفلسطيني محمود درويش .

وقد افتتح الملتقى عصر يوم الثلاثاء ٢٢ مارس
١٩٨٢ بكلمة افتتاحية من رئيس اتحاد كتّاب
المغرب الناقد والقاصي محمد بركة قدم فيها
الامعان والمحاوّر الرئيسية التي يبتنى الملتقى
تحقيقها ويلورها ، او بالاحرى تصور اتحاد
كتّاب المغرب لهذا اللقاء وما يستهدفه منه ،
وهو تصور اضجته تجربة نفس الاتحاد قبل
عامين في ملتقى الرواية العربية الذي عقده عام
١٩٨٠ والتي كانت من التجارب الناجحة في
ميدان المقادات الادبية العربية اذ استطلعت أن
تجنب السفسطات والتصميمات والشعارات

وراء أقمشة الرجل البلاغية وفي سيادة ذكورة الكتابة وأحادية الصوت واللغة ؛ تحريراً لها من وصاية الرجل الكتابية وتمكينها من استحياء جسمها واستئثارها عالمها وبلاورة لغتها النسائية المتميزة القادرة على تجاوز لغة البهارات والمقبلات لتصبح لغة كلية ؛ لغة فنية ؛ لغة إبداعية قادرة على خلق نصوص فنية متميزة .

ومن خلال هذا كله يمكن لهذا الملتقى - كما يقترح برادة - أن يكون خطوة على طريق تدعيم رحلة الأقصوصة المرعبة نحو شواطئ - لا تحدها التعريفات والأنماط الأدبية - التمسكات التي تحول دون التعامل مع النص الأدبي باعتباره عملاً قادراً على احتضان الروائي والحلمى والخيالي والمادى والانفعال معا . فالأقصوصة باعتبارها لسم لأطراف المشتت وإعادة نسجه وتوليفه أشمل من أي المحاولات البائثة لتصنيفها . فهي مرصدة لتعدد اللغات الاجتماعية وتعقد دلالاتها وإيحائها ومن هنا فإن الكتابة هي الفوضى الوحيدة الممكنة وسط السديم التي صمغتنا تماسته البالغة دون أي تعال على الواقع المفروض في تعقيده وتشابكه . الكتابة التي تنزع أودية السلطة ولغتها ونيسها . الكتابة التي لا يكتم ألفاسها تقديم المقلائية والعلم والتكنولوجيا ؛ . الكتابة الفعل اللغز ؛ الكتابة التمرد على التدجين واستعادة الخيلة المؤدة ، الكتابة العن والابداع والتغيير .

ونحو تحقيق هذا النوع من الكتابة واكتشاف ملامحه والتعرف على جوهري حركيته وفصالياته اتجهت جلسات الملتقى حيث عرضت الأبحاث - أو المداخلات - على حد تعبير اخواننا الفسارية - وجرت مناقشتها لساعات طويلة ، فقد كانت المناقشات في بعض الأحيان مداخلات مستقلة يزعم إيجازها تساوى البحث في الأهمية إن لم تهم بصيرة وعمقا في بعض الأحيان . ولهذا أستبغ ارتفاع مستوى المناقشات واختفاء اللجاجة منها إلى حد كبير على الملتقى مناخاً من الجدية والعمق . وتنقسم الأبحاث التي قدمت عبر جلسات ندوة الأقصوصة المرعبة السبع بهذا الملتقى إلى عدة أقسام : أولها قسم البحث عن الجذور والتعامل مع النماذج سواء أكانت هذه الجذور أو

النماذج حديثة أو مغلقة في القسم ؛ باعتبار أن التعامل مع هذه الخلفية التراثية هو الخطوة الأولى نحو الاقتراب بشكل موضوعي من موم الحاضر ومشاكله وقضاياها . وتندرج تحت هذا القسم ثلاثة أبحاث أولها بحث الكاتب المغربي عبد الفتاح كيليطو (زعموا أن .. ملاحظات حول كلية ودمنة) وهي دراسة لها فضل محاولة استخدام المناهج النقدية الحديث في تحليل نصوص السرد العربي القديم اذ تزعم أنها - كما قال في تقديمه لها - جزء من دراسة طويلة تستهدف تحليل السرد القديم سواء أكان سرداً تاريخياً أو تخيالياً .

غير أن المبرر الذي قعته الكاتب في تقديمه هذا لاختياره لدراسة السرد القديم على شيء كبير من التهاوت اذ أعلن أنه يدرس السرد القديم بسبب عدم تمكنه من السرد الحديث وهو زعم ينطوي على حكم قيمي مضلل ، واستمر تهافت حجته في الموضوع عندما أشار إلى أنه يدرس (كلية ودمنة) دون تاريخ الطبرى مثلاً بسبب استسلامه للوقوع في المزالق التقليدي الذي اعتاد تحليل النصوص التخيلي دون النص التاريخي لكن بحث كيليطو أكثر تباسكاً من حججه التهاوتة في التبرير له ، وإن كن لا يزال في طوره الأولى وما زالت بالتالي مطامحه أكبر كثيراً من إنجازاته .

فهو يحاول تطبيق المنهج البنوي في تحليل النص على حكايات (كلية ودمنة) مطلقاً من أن ثنائية التناقضات الأساسية التي تعمل فيه هي ثنائية الظاهر والباطن والتي تنتهي عبر مجموعة من المظاهر وتنطوي على عدد من الثنائيات الأخرى . ويجهتد البحث - وفي اجتهاده قدر من الاجتهاد - في إدراج بعض جزئيات المسلسل واستعاراته وشيء من علاقاته البنائية داخل إطار هذه الثنائية الفاعلة بقدر ملحوظ من البدائية والتعسف . وبخاصة عندما يحاول إيجاد هذه الثنائية في عملية القص أو التخاطب الداخلية أو بالأحرى تطبيقها عليها فيما أسماه باستراتيجية المدح واستراتيجية اكتشاف المدح . ويتهاوى منطقته وتتمز محاولات تطبيق هذا المنهج

مصر وغيرها من أقطار الوطن العربي على مدى فترة طويلة من الزمان .

يضم القسم الثاني من الأبحاث مجموعة الدراسات التي اعتمدت بقضايا الشكل والتجنيس وهي الدراسات التي حاولت أن تهتم بمفهوم الاقصوصه النظرية أو بالإجابة عن الأشياء الأولى كما يسر عنوان البحث الأول في هذا القسم وهو بحث الكاتبة اللبنانية يميني العيد بعنوان (القصة القصيرة والأسئلة الأولى) والذي حاولت فيه تناول الأسئلة الأولية عن ماهية الاقصوصه فمن : هل هناك مفهوم يحددها وتقرأ في ضوءه ؟ وما هو النص ، وبالتالي ما هي الاقصوصه كقص وما هو الحقيقي في القص ؟ وما هي علاقة ذلك بالصراع والمجتمع وبكامل ما هي صراعي في المجتمع ؟ وإين ينهض الحقيقي في القصة ؟ وما هي علامة القصة كادب بالواقع الاجتماعي - أي بالأيديولوجية .

حول هذه الاسئلة دار بحث يميني العيد الذي اعتمد على مفهوم باخтин في اللغة كمدخل لتناول هذه القضية النظرية حول ماهية الشكل النصي باستئله الممتدة . وينهض مفهوم باختين على ان اللغة انزياح عن الواقع وعالم لوي معرر له . . . إنها رواية ، ولما كانت اللغة هي اداة القص فان النص يلتمس مداري لعدم الوافي : أي عامم الوقائع والموجودات وينطوي على رواية له . والاقصوصه قص يتنيز بنجموه من الملامح اولها قص الشريط الغزوي : وليس طول الشريط أو قصره مفهوما شكليا لانه يتربك اثره على عالم القص من حيث زمنه ومساحته . وعلى أيديولوجيته أيضا . وثانيها هي طبيعة العلاقة الخاصة بالواقع من جهة وبالقاري الذي يجلب الى عالم القصة حضوره وحضور ثقافته حتى تتحقق الفاعلية الثنائية للغة - للنص - للقص في وقت واحد ، وحتى يدخل القاري الى عالم الشخصيات - والى عملية انتاج الدلالة وتكوين الايديولوجية النصية .

وقد أثار هذا البحث الكثير من الجدل حول هل طول الشريط الغزوي هو الذي يفرض الزمن والمساحة : أم ان الزمن هو الذي يحدد طول

النقص عند ما يتناول مسألة هامة في هذا النوع من النصوص . وهي عملية الاستناد التي تنطوي على حركية النص التخيلي وقاغليته وينهض عليها منطق الداخل ومحور العلاقات التي تنبع منها قدرته على التجدد والتأثير وتمعدية مستويات القراءة فيه . ومن هنا لم يتمكن هذا البحث - رغم أهميته - من اضاءة الجوانب البنائية الهامة في هذا النص التراثي الذي ثبت انه لا يزال كمنظم أشكال السرد العربي التخيلي القديم - في حاجة الى دراسة منهجية جادة .

أما البحث الثاني في هذا القسم فكان بحث الناقد التونسي توفيق يكار عن الاصداء التراثية في عملين من القص التونسي المعاصر وعنوانه (من أعماق التراث الى آفاق المعاصرة) وهو دراسة تحاول تطبيق منهج جدلي يمتدح على مفاهيم أساسية ثلاثة هي التفاعل والتناقض والتجاوز في تحليل نصين من الأدب التونسي المعاصر هما « حديث البحث الأول » لمحمود البسعي من كتابه (حلت أبو هريرة فقال) و « مصر والنشر » لحسن نصر من مجموعته (٥٢ ليلة) . ويستفيد منهج في تحليل النص الأول من أدوات البنيويين وطرائقهم في البحث عن الثنائيات الفاعلة في العمل وذلك حتى يرد هذا العمل الى أصوله وأستلهاماته التراثية أما العمل الثاني فلم يشر له الا بكلمات موجزة في المقدمة .

والبحث الثالث في هذا القسم هو بحث كاتب هذه السطور بعنوان (جساد العين الهادئة : دراسة في إقصيص يحيى حتى) وقد حاول أن يكشف من خلال تحليل إقصيص يحيى حتى الاقصوصية عن دور هذا الكاتب المصري الكبير في تقليص مفهوم الاقصوصه من القرون التي لفتت به في مرحلة الميلاد وتثبيت الاقصوصه الفنية الناضجة كشكل فني قادر على طرح اعقد الرؤى وأخصب القضايا والقرارات . كما حاول أن يتعرف على انجازات هذا الكاتب المتميزة على صعيد المبني والمعنى على السواء وعلى طبيعة عالمه الفني الذي أثرى رحلة الاقصوصه المصرية وأثر في كثير من كتاب الاقصوصه في

اللفظي • وانطلق بعدها لدراسة مسألة الراوي وعلاقاته التشابكية داخل عملية القصص المعقدة .. لا علاقتها بما يرويه فحسب ، بل بالراوي الخفي وبالخلف وبالبطل وبكل تفاصيل العالم الاقصوى • ثم خُصص يد ذلك الى طرح مجموعة من الاسئلة الجوهرية حول الجذر الاجتماعي والتاريخي لتشيء فن الاقصوية ؛ وحول مسألة المدارس والتيارات وعلاقاتها الداخلية وحول مسألة الحدود الفاصلة بين الاقصوية كجنس والاجناس الاخرى التي تستعمل لغة القص ؛ وحول مسألة العلاقة المرجعية التي تبنيها القصة ودور الجمهور فيها •

ما البحث الثالث في هذا المجال فقد كان بحث محمود التونسي عن (المفهوم والمحسوس من خلال لغة القصة) والذي حاول فيه من خلال هذين الجانبين ان يحدد بعض مميزات الشكل الاقصوى التي تساعدنا على فهم فوضى الحدود غير المضبوطة في عالم الاقصوية الصريه اليوم • وتناول في هذا الصدد قضايا السرد والحوار والوصف بقدر كبير من التصميم ، وحاول توصيف عنصر الحكاية الذي اعتبره من أهم عناصر القص لان الحكاية بالنسبة له هي الصيغة المثلى لتمثيل حدث أ في مجموعة من الاحداث المتسلسلة ؛ اي الصيغة المثلى للتمييز عن الزمن ، الذي يعتبره المعطى الذي لا يمكن أن تتحقق بدونه أية علاقة وعي بما هو محسوس أو مفهوم • ثم يدرس علاقة ذلك كله بمسألة اللغة وكيفية تبديده فيها وان بدت دراسته عمومية في أغلبها لان اللغة التي يتحدث عنها هي اللغة على اطلاقها وليست لغة القص ذات الملامح والخصائص المتميزة •

ويعد البحث الرابع والاخير في هذا القسم وهو بحث الروائي والناقد القاص السوري هاني الراهب عن (ما هي الأزمة : آراء حول واقع الكتابة القصصية) حلقة وصل هامة بين أبحاث هذا القسم والقسم التالي والذي اهتم بدراسات الواقع والتطبيق • ذلك لان بحث هاني الراهب يحاول ان يربط بين السيمي النظري لبلورة ملامح الاقصوية وخصائصها البنائية وبين تفكك الواقع وبشاعته التي فاقت كل حدود الخيال

الشريط اللغوي ؟ • وحول مسألة التجنيس ذاتها « أين تقف الحدود بين الاجناس الأدبية ؟ وهل ثمة حدود فاصلة وقاطعة بين الشعر والاقصوية ؟ او بين الاقصوية الطويلة والرواية القصيرة ؟ لو بين الاقصوية الحوارية والمسرحية الذهنية ؟ الخ بل لقد أثار جدلا حول المنهج البنوي ذاته وحول استنهادات الشكليين الروس فيه ومدى علاقة عناصر النبات التنميطية التي يدخلها القاري، معه الى العمل بحركية العمل الفني وتمديدته .. وبدا ان المناقشة او بالأحرى الملتقى كله قد جنح الى قدر كبير من التجريد النظري وانفصل عن حرارة الواقع ومشاكله •

غير أن البحث الثاني في هذا القسم وهو بحث القاص الناقد اللبناني الياس خوري بعنوان (ملاحظات حول الكتابة القصصية : اللغة - الراوي - الكاتب) استطاع أن يحقق التوازن المطلوب بين التجريد النظري والزخم الواقعي الذي يجعل لهذه التجريدات قيمة كبيرة لانها تبدو طاملة من رحم الواقع وتتميز بسما فيه من حيوية وحرارة • وقد تميز هذا البحث بدرجة من الجدية والتواضع جعلت الجميع يتأسون بشكل كبير على غرور وضخامة الكلمة المبطوطة التي قدمها عبد الرحمن مجيد الربيعي عن تجربته القصصية في كناية مجسومة الأولى السيف والسيفينة والتي اعتبرها كاتبها مدعوما بشهادات مملّة من أصدقائه فتحا خارقا في ميدان القصة العراقية والعربية • ذلك لان بحث الياس خوري يطرح الاسئلة التي تشغل كاتبة وتشغل معه معظم كتاب القصة العربية الجادين : أسئلة الحيات اللغوية • والمنطلقات المختلفة ، وتأسيس لغة جديدة ، والانفتاح الى نظرية واضحة للقص العربي • وغير ذلك من أسئلة الاشكالية الإبداعية او الاشكاليات الابداعية على القصة باعتبارها مختبرا لغويا ومختبرا معرفيا يقدم إشكالية تصور المجتمع لنفسه •

وقد تناول هذه الاسئلة من مجموعة من الزوايا : زاوية الازدواج اللغوي ، وزاوية عناصر التجديد اللغوي وتزويج اللغة التراثية بعناصر التبسيط الكلامية ، ثم زاوية التركيب

وتجاوز الأبيولة (الفانتازي) على الاختراع .
فهذا التفكير في قصوره هو الذي قفى على
الاقصوصة الاستيطانية التقليدية التي لم تصمد
في معركة التفاعل النضالي بين الفن والواقع
أو بالأحرى لا تستطيع استيعاب ملامحها
المعتدة . وهو أيضا الذي أدى إلى انحسار الشعر
عن الاقصوصة وإلى ظهور ما أسماه بالواقعية
الجديدة التي أسفرت عن نفسها خلال نزعرة
الاقصوصة القوية إلى التوثيق والإيحاء ؛ وظهر
ما أسماه بالاقصوصة القصصية التي تقابل تفكك
المجتمعات العربية وهي الاقصوصة الانفجارية التي تأتي
مقاطع وجزيئات ؛ والاقصوصة الانفجارية التي تأتي
كالبرق وكان رحم الداعي المقصود ينشق عنها
ويقدفها في وعي المجتمع والاقصوصة المتراكبة
أو المركبة التي تدور على صعيدين متساويين
أحدهما يرسم الحدث بواقعيته ومباشرة والثاني
يسنله في لمة الوعي والتأويل .

وبهذه الأنواع الثلاثة يقدم لنا هاني الراهب
صورة الاقصوصة العربية فيها بين الحزيرانيين
أو ما بين الهزيمتين اللتين عصفتا بالخبر من
الرواسي في الواقع العربي وعصفتا معها بالبيئة
المدمائية للاقصوصة لأنها أصبحت غير صالحة
في عالم مفكك تنفتش فيه الأكاذيب السياسية
والخضارية وتتكشف عورتها وتحلفت بدلا منها
هذه الأشكال الاقصوصية الثلاثة التي تنطوي على
تأكيد لتغلغل الواقع السياسي في البنية
الاقصوصية ذاتها من ناحية ، وعلى برهان على
أن الاقصوصة على قدر كبير من الحيوية مما مكنتها
من مضالمة واقع القمع والهزيمة ومن تبرير وجود
الاسنان العربي برغم كل ما يمرض له من قهر
ومهانة .

قلت أن بحث هاني الراهب هذا كان حلقة
الوصل بين القسم الثاني والقسمين التاليين له
أو بالأحرى القسم الكبير التالي والذي أهتم
بالدراسات التطبيقية عن حاضرات الاقصوصة
العربية وهو قسم يمكن تقسيمه إلى تصنيفين :
أولهما اهتم بدراسة واقع الاقصوصة المغربية
وتعريف الملتقي بشبتي تياراتها واتجاهاتها
وقضاياها ، أما ثانيهما فقد اخصص بدراسات
من نفس النوع لبعض ما يجري في مساحة

الاقصوصة العربية في بلد من البلدان .
وتقدم دراسات النصف الأول بحث نجيب
الموحي (القصة القصيرة المغربية : على خط التطور
أم على حافة الانزعة) وهو بحث ينطلق من
مقولة عبد الله الرووي بأن الاقصوصة هي الشكل
الأدبي الملائم لمجتمعا العربي المشتت ، ومن أن
صيرورة البنى والأشكال الأدبية متشابكة
ومتراصة مع صيرورة البنى والأشكال الاجتماعية
فالصيرورتان متواصلتان التفاعل والنمو . ويربط
لذلك بين ما دار في المجتمع المغربي وما شهدته
ساحة الاقصوصة المغربية من تحولات في الشكل
أو الصياغة أو الرؤية . ويخلص من هذا كله
إلى أن الاقصوصة المغربية لا تزال تعاني من الآلام
الولادة وتميش مخاضا تجريبيا مستمرا .

وكان هناك كذلك بحث إدريس الناظوري عن
(الواقعية الرمزية في الاقصوصة المغربية)
والذي يتناول عددا كبيرا من النصوص التي
كتبت في ثلثينيات وأربعينيات القرن الماضي
قسماتها ولامحها المشتركة كاشفا عن طبيعة
وعينا بالواقع الذي صدرت عنه وعن نوعية
رؤيتها له وموقفها منه . ويقسم الناظوري هذه
النصوص حسب مفاهيم إجرائية أربعة هي التخييل
أو الفانتاستيك ، والسخرية ، ويقصد بها
المقارنة الهجائية الساخرة ، والتناهي أو علاقة
النص الأدبي بغيره من النصوص القديمة أو
الحديثة ، وأخيرا الرؤية المأساوية التي تتغلغل
في معظم الأشكال السابقة وتسرى في عروقه
الاقصوصة المغربية الصاعدة عن وعي الكتاب
الشقي والمحبط والمأزوم مما ولكنه لا يزال يرغم
هذا كله يطمح في التغيير .

أما البحث الأخير بين الدراسات التي تناولت
واقع الاقصوصة المغربية فقد أثر أن ينتهج أسلوبا
مغايرا لطريقة البحثين السابقين . إذ ركز كاتبه
التعاضد والروائي المغربي مبارك ربيع على عمل
واحد لكاتب مغربي واحد هو مجبوعة (سفر
الطاعة) للكاتب المغربي الميلاوي شحوم
حاول أن يقدم قراءة مستبطنة له ومتناظرة معه
ورغبة في التعرف على أسرارها ورؤاه وبنيتها
الداخلية . كاشفا عن مستويات التوتر فيه
وعلاقتها بمستويات اللغة المختلفة في محاولتها

الشائقة لكتابة الجنون كماله وكوجوده وكنظام
اشارى واكتدع منا .

اما دراسات النصف الثانى من هذا القسم
فقد ضمت دراسة عامة لأدوار الخرافات عن
(مشاهد من ساحة القصة القصيرة فى السبعينات)
وهي دراسة سبق أن نشرها كاتبها فى عدد
مجلة (فصول) الخاص بالقصة القصيرة ثم
كقدمة لمختارات اقصوصية أصدرتها سلسلة
مطبوعات القاهرة فى مصر قبل عدة شهور .

ودراسة أو بالأحرى قراءة نقدية شائقة
قدمتها خالدة سعيد لمجموعة الياس خورى
الهامة (الجبل الصغير) وهي مجموعة عامة
ليس فقط لانها تحاول أن تكتب الحرب أو تحيلها
الى فن ولكن أيضا لانها مفامرة جديدة فى عالم
الاقصوصة العربية على صعيدى البناء والرؤية
مما . وقد لمست دراسة خالدة سعيد بعض
ملامح هذه الجدة وخاصة فى بلورتها لعملية
التقاطع الحسبة بين الشخصى والتاريخى ، وفى
غياب الهيكل أو تحلله بالصورة التى يمتنع
مها كل جزء من العمل بأهمية دلالية مساوية
لاهمية العناصر الباقية وفى تعدد المستويات
اللفوية وامتزاجها وتفاعليها ، وفى تكامل
أقاصيص المجموعة بالصورة التى تطرح فهما
متميزا للمجموعة الاقصوصية غير الفهم التراكمى
التجميعى وفى غياب المسار الخطي ؛ أو التسلسل
السببى والاستعاضة عنه بنوع فعال من التراكبات
الكيفية وظهور ما أسمته خالدة سعيد بالبنية
الشبكية وفى افتتاح الكاتب على الأنواع الأدبية
الأخرى . ولا غرو أن كان الياس الخورى نفسه
قد أثار بعض الشك فى دراسته فى هذا الملتقى
عن الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية الأخرى .
لأنه يحتاج فى عمله هذه الحدود ويفتح على
مجموعة من الأشكال الأدبية فى وقت واحد .

وهناك أيضا دراستان أخريان هما دراسة
سيد الجعراوى عن (يحيى الطاهر عبد الله :
كاتب ناقصة القصيرة) التى تناول فيها أعمال
واحد من أروع كتاب جيل الستينات فى مصر
موجة وآثرهم رؤية ، وعرض المستشرق الروسى

فلاديمير شاجال عن القصة العربية التى كان فى
الواقع استعراضا لا ترجم منها الى اللغات
السوقية :-

أما القسم الأخير من أبحاث هذا الملتقى فقد
خصص لموضوع الكتابة النسائية . وقد عانى هذا
القسم من غياب عدد من الكاتبات اللواتى دعين
الى الملتقى ومن تقاعس بعض من حضر منهن . ومن
هنا دار هذا القسم على هيئة مائدة مستديرة حل
عدد المشاركات فيها يتقلص يوما بعد يوم حتى
اقتصر على كاتبتين اثنتى هما خالدة سعيد وليانة
بدر . والواقع أن موضوع الكتابة النسائية
موضوع شائك ، ليس فقط لأنه ينطوى على حكم
قيمة ، ولكن أيضا لأنه يفترض نوعا من الازدواجية
المقاييرية غير المستحسنة .

وقد حاولت المناقشة فى هذه المائدة المستديرة
والتي شارك فيها عدد كبير من الكتاب أن تبلور
مفهوم تبايز اللغة النسائية داخل اللغة العامة
فهى لغة مرتبطة ببنات لا يجب أن تحرم من التعبير
عن ذاتها بحجة نيابة الرجل عنها فى هذا المجال
فالعالم المرأة عالم داخل له خصوصياته التى لاتزال
فى حاجة الى استقصاء خوافيها وبلورة علامتها
فليس هناك انفصال كبير بين المرأة كاتبة والمرأة
مكتوبة فى هذا العالم ، لكن الانفصال بينهما
كبير من خلال مرشح رؤية الرجل وتسلطاته
ولفته . لكن مناقشة هذا الأمر لم تبلور شيئا
واضحا فى هذا الميدان ، بل تخطت الآراء بين
رافض كلية لتقسيم الأدب الى نسائى ورجالى؛
ولم يكن هذا مطروحا على الإطلاق ، وبين منكر
لعجز الكاتبة الرجل عن بلورة عالم المرأة الخاص
داخل ابتداعاته - وكأنه نوع من فرض سلطنة
الرجل المطلقة على كل شيء ، وبين معترف بأن
البعد الميتولوجى لكل ذات موجود على الصعيد
الواقعى ولكن تحولات هذه الذات فى اللغة تتجاوز

ومعرفتنا بالأدوات والمنطلقات والمناهج . وإلى أن الوصفية أخذت تزيج المعيارية الجامعة من الساتحة: وقد بدأت هذه الإزاحة تسفر عن مدخل جديد في قراءة النص يفترض أن النص هو الذي يفرض قراءته ودلالته ومحاول الإهتمام باللغة وبالعلاقات الداخلية . وإلى بروز الإهتمام ببجدلية العلاقة بين الخارج - المرجع - والداخل - النص بدلا من ميكانيكيتها ، وتراجع أحكام القيمة إلى الخلفية دون اختفائها تماما ، والاعتماد بالتحليل بدلا من التلخيص القصوى الساذج الذي تسطح به النقد العربي لفترات طويلة ، وتحرير القراءة من كثير من المسبقات المقيدة ، بالصورة التي تجعلها ابداً مستقلة وإن ساهم في إضاعة النص الإبداعي وكأحف أحاسننا ببنيتها وعلاقاتها ورواها .

استوكهولم : د . صبري حافظ

كل الخصوصيات الخارجية . ومن هنا انتهت المائدة المستديرة بتأكيد استدارة القضية أي استحالة الوصول إلى رأي قاطع فيها .

وفي مساء يوم الجمعة ٢٥ مارس ١٩٨٢ عقد الملتقى جلسته الختامية التي حاول فيها ستة من المشاركون بلورة كل ما جرى في الملتقى من خلال التركيز على محاور ثلاثة : محور الكتابة الحديثة وعلاقتها بالتراث - الواقع - الحديثة ، ومحور القصة والفنون الأخرى : الجنس والتجنيس ، ومحور النقد ولنتاج المعرفة والمصطلح .

وإذا كان لي في نهاية هذا العرض ما دار في هذا الملتقى الهام من جدل وتفاش أن أعلق على ما دار فيه فأنني أحب أن أشير إلى نجاحه في تحقيق نوع من التوازن بين النقد التطبيقي ومحاولات التنظير لم بين معرفتنا بالمتنوع

في العدد القادم

ملف خاص عن

الشاعر الراحل :

أهل دنقل

سقوط الرأس الخضراء

ابتسم صديقي ، ازداد احمرار وجهه ؛ ولم
يرد بكلمة واحدة ، اما انا فقد ازدادت رغبتى
فى رؤية عيلة هذه ؛ فقد حدثنى عنها
عثمان كثيرا فى الكلية كان يظن أن والده لا
يعلم ما فى نفسه تجاه عيلة الآن تأكد له ولى أن
المم حسن يحس شيئا أردت أن أستجمع أفكارى
وأربط بين الأحداث وما تمنيه ، فصك أذنى
صوت نغير حاد ويبدو أن علامات الدهشة بدت
سريعا على وجهى فبادر عثمان قائلا :

— تعال أنظر .. هذه باخرة تعبر القناة .

— باخرة ! .. لم أر هذا المنظر طول حياتى
الا فى الأفلام !

نهض المم حسن مبقا وأعقب :

— تقريبا .. هذه آخر باخرة فى قافلة السفن .
وقفنا جميعا أمام الباب كان اللبيل قد نشر
استاره ، وأشار عثمان فى الناحية المقابلة للباب
تماما . رأيت كتلة من الأنوار تتحرك عن قرب ،
أيقنت أن قناة السويس قريبة من المكان ، وبعث

الجسيرة التى افترشناها على الأرض قديمة
تشققت فخرجت منها رمال تخرز الاقدام ، الجلباب
البلدى الصوف الذى أصر المم حسن أن البسبه
أخشي أن تعلق به الأتربة أو تتطاير إليه قطعة
حرير من المنقد الفخار ، الذى توسط الجلسة
والذى أوحى به بوادر نسمة باردة .

يجلس بجانبى صديقى عثمان — زميل الدراسة
فى الجامعة ، والذى دعانى لهذه الزيارة — من
حين لآخر كان يتركنى ووالده — المم حسن —
مستغرقين فى الحديث ، ويميل هو الى أخته
زينب التى تقارب الثانية عشرة ، يمس اليها
بحديث باسم ويلحظه المم حسن بطرفة من
عينه ، فيطالب بسمة تحاول أن تطفى ؛ الى أن
فاضى فوجه الحديث الى عثمان :

— تحل بالصبر يا عثمان ، القادمة هى بمعد
قليل .

تلثم عثمان ، اصطليخ وجهه بحمرة ازدادت
فى أذنيه ؛ وتساءل فى ومن .
— من هى القادمة ؟
— عيلة .

لي الأتوار تنير وتنطفئ في تنابع ؛ مسالت عن سبب ذلك ، أجاب الم حسن وعثمان في صوت واحد :

- يهيا لك .. إنها فتحة في الساتر الرجل .
توقف عثمان ، في حين أكمل الم حسن يشرح لي أكثر .

- الساتر الذي صنعه جيشنا على حافة القناة .. في الصباح إن شاء الله تراه أحسن . استدار الرجل يسلك بصفلة من الباب ، يهزها في يده كأنه يختبرها ؛ الباب ألواح من الخشب نصبت في غير أحكام فظهرت الشقوق بينها ، مخصص الرجل شفتيه ؛ وهز رأسه موجها الحديث الى :
- الباب ده يا حامد يا ابني تحمل كثيرا ، كم من مرة فتحت الشظايا .

- شظايا .. وأنت هنا ؟ !
- قلت لك طول حرب الاستنزاف كنت هنا لم أترك الأرض الا أيام النفرة .

أخذ الرجل يبدي لتسلل ، اتجه الى لجة المازز يحملها في يده على وجهه علامات الرغبة الملحة في شيء ما ؛ ناداني وهو يقرب اللجة الى الماطل ؛ منذ قليل كنت أنظر الى الماطل متعجبا ، اجزاء كثيرة سقطت ملاؤها وتعرضت عن طوب غرب اللون ؛ يجمع بين اللبن والأسمت ؛ أهدار الم حسن :

- انظر هذه الثقوب .. كلها من الشظايا .
الثقوب تناثرت في يسر ، بعضها غائر وبعضها ضحل ؛ فيها الصغير وفيها الكبير ؛ ذكرني منظرها بمنظر العظمي النائم ؛ نثرت عليه حبات من الحصى الثقيل .

رحت أحس هذه الثقوب والفجوات بأنامل ؛ أبحث على خيالي صور اهتز لها جسدي ، هذه القطع المسننة الساخنة ؛ عندما تمرق في جنود مخترفة الأجساد ، قصيت وتهتك وتبتر .

يتناول الم حسن سيجارا من الحديد ، يضعه في فجوة من هذه الفجوات ؛ يدق بالسيف ، تناهي الى صوت اصطدامه بقطعة معدنية .
- شظية كبيرة سكنت الجدار .

قالها الم حسن ، وقد اكتسب وجهه بتعبيرات غامضة حرت في فهمها تراوحت بين الغضب والحزن ،

نظرت الى الرجل في إعجاب ، اللحظات القصيرة تستمدني في خيالي صورا عديدة تتسلط على ذهني فتجده مكانا رعبا ، أعيد صياغة حكايات الرجل في رأسي ؛ قلده شهد ذلك التاريخ الأسود يوم كان جنودنا يلقفون بأنفسهم في مياه القناة لينجوا بأرواحهم من تلك الهوام الشرسة ، التي تطاردهم في زفير مفرح . شهد حرب الاستنزاف ؛ وأتخيل منظر الرجل وهو يجري الماء في الأرض أو يجمع للشخص ليرسله لأولاده في الشرقية في حين تزوم فوقه دانات ملتعبة ، تمرق يتبعها صفيها لتسلط في القرب مدوية .

مازال الم حسن يدخل السيخ الحديدي في الفجوات ، تدخل فتاة وتلقى السلام .
- أهلا يا عبلة .

رن أسما في أذني ؛ يعرفني الرجل بها ؛ هي الفتاة البدوية التي كانت تجوب المكان هي وأهمل ترعيان الأغنام ، وتحرسان الحياة في بقعة حاصرها الموت ، مات أبوها وهي في مهلهما ؛ نشأت لم تر سوى أمها وعائلة الم حسن لحقت بالمدرسة ، فارقتها في عام ١٩٦٧ وغادرت عائلة الم حسن المكان ، لم يبق الا الم حسن ياتنسان به ويأتنس بهما .

وجدتني أتباحث النظر الى عثمان - بسمة خفيفة تريد أن تفتح على شفتي ، رغبة تلح على مراقبة العميون - يروق لي أن أتأمل الحب في العميون ؛ أن أحاول فهم اللغة المتبادلة بينهما .

- يا عم حسن .. أنا قلت لك لازم تعمل بيتك ده متحف !

- يا بنت يا خاوية ، الشظايا دي أحسن نياشين في بيوتنا !

متحف ، نياشين ؛ للظان تردد صعلها في أذني ، الفتاة البدوية تحدث عن متحف ؛ الرجل البسيط صهرته نار الحروب ويحدث عن النياشين نياشين قليلة مسنة تسكن المحيطان ؛ زاد إعجابه بؤلاء الناس ؛ وأحسست صسوتا داخلها يهس لهاكتنا الى جانب هؤلاء .

اشتقت للجلوس ترافقنا عبلة ، أود أن أرقبها عن قرب وأستمع لها جيدا ، كلفتي عثمان بإبداء الرأي فيها ، وإن كنت رأيت فيها لأول وهلة

الملاحة البدوية ، والعيون الناعسة التي يسبح
منها ذكاء قطري .

وفجأة هزنا صوت ارتطام شديد بالأرض هب
الجميع في لهفة تملو الوجوه .

أمازت الفرع لذلك المجهول ، انقلعنا الى
الخارج رأينا الهمع يجري هنا وهناك . ماعز
وأغنام ، اختلط صوتهما بالتباح المتناثر حولها
علا صوت عيلة :

— الرأس المعلقة سقطت .

تطلعت الوجوه الى أعلى ، هرعوا جميعا : جريت
مهم ، لم أقم شيئا : الرأس المعلق ؟
كدت أطلق مستأثلا : ولكن .. تكشف لي كل
شيء حين الترتينا من الرأس .

سقطت رأس النخلة على جدار يال لحوش
الأغنام ، تداعى الجدار : انطلقت الماعز والأغنام .
همت امرأة عجوز تبعت عن شيء بين الانقراض
فطلعت الى أنها أم عيلة ، أسرع عيلة تلم شتات
الأغنام فتكومت في مكان آخر .

الرأس تبعد بها آثار حريق تصيجت لذلك ،
لمحت أم عيلة تدهش حينا وليدا : ثم حملته بين
ذراعيها كما لو كان وليدها ، وأشارت برأسها
الى المم حسن :

— كسرت ساقه .

في الحجرة مرة أخرى . اجتمع الجميع ، تأسفت
لذلك الأحداث التي أنسلت الجلسة وفرضت
علينا جوا آخر .

طمان المم حسن أم عيلة ببناء الماطل مرة
أخرى ، أمسك بالحبل يصنع له جبيرة ، ألت
عيلة بشرائع من جريه النخل وورق مقوى راحت
تبعد هذا الجر الكتيب بدعاباتها ، وطرائفها
التي لا تنقطع والتي تم من بديهة سريعة .

بهات أستشعر هواء طبيعيا يسرى في المكان ،
انتشرت الضحكات والبسمات : تذكرت أم
عيلة أن تحب بي ، وتعتذر لأن ما حدث شغلها .

اقتربت من الحبل الصغير ، هزت ببدي على
صوقه الناعم البراق ، كان المم حسن يصصر
ساقه ويشهدا في حركات خبرها من قبيل
وتتابع صوت الحبل كما لو كان يتأوه من الألم
نظراته نظرات طفل يستنجد بمن حوله ، وضعت

رأسه بين يدي ؛ وظللت أربت عليه . وضع المم
حسن الشرائع حول الساق في ثقة ، لفها بالورق
المقوى جيذا : ثم ربطها باهتمام . حطت عيلة
الحمل ، ووضعت برفق في ركن من الحجرة :

وقالت :

— جبر الخواطر على الله : وجبر الغنم على عسى

حسن .

انتشرت في الحجرة ضحكات ، أعقبتها تعليقات
تذكرت أن عثمان معنا التزم الصمت لم يكن
يتقوه الا قليلا .

ولكن البسة لا تقارق شفثيه وبريق في عينيه .
عدت أرقب عيلة واتحين الفرصة للحديث
مها .

— عارفة يا عيلة ذنب الحروف ده في رقبة
شارون .

— صفقت .. صفقت يا عم حسن .

ضحكت وأنا أنظر الى المم حسن ، الذي استغرق
في ضحكة طويلة : أتأمل وجهه الدقيق بسلامه
الفرعونية ، ملأت الضحكة صفحة الوجه بأخاديد
خلتها تحوى ذكريات السنين .

ظننت المم حسن يمزح بقوله لكنه .. ما إن
انتهى من الضحك حتى بدأ حديثا طويلا :
— في الصباح سترى كل أشجار النخيل
تحولت الى أعمدة مفروسة في الأرض ..

استطرد الرجل في حديثه علمت منه أن
جنودنا كانوا يتخفون من أشجار النخيل أبراجا
يرصدون منها تحركات العدو على الجانب الآخر
من القناة فطن العدو لذلك بدأ يقصف الهامات
الخضر حتى سقطت بعضها ومالت أخرى على
أعناقها وما تبقى انشعلوا فيها النيران أيام الثورة
كانت هذه آخر رأس تلك التي سقطت الليلة .
— آه يا حامد يا ابني ما أقتى أن ينتزع النبت
من أرضه : وما أحل المودة الى الأرض ! .

تنبه الجميع الى خروج الحمل أسرع عيلة
خارج الباب ونهض المم حسن ينظر هو أيضا
ابتسم الرجل : ثم ناداني ذهبت اليه :
أنظر ! لم أقم ما يقصده . ضحك الرجل
وربت كفى ثم قال :

الأغنام عادت بارادتها الى مكانها الأول .

مصطفى عبد الرحيم

المرأة في شعر البياتي

كتب يوما الشاعر شندور بيتوي
يقول : « ليس الشعر قاعة استقبال
يجتمع فيها التحدلقون من حشالة
الجنم يصب الثرثرة والمهاجرة ..
وانما الشعر أعظم شأننا من ذلك ..
انه مسكن مفتوح على مصراعيه
للسعداء والأشقياء على السواء .. انه
معبد مقدس يؤمه كل الذين يريدون
الصلاة .. ولو كانوا حفاة .. ! »
من هنا فان قلعة الفن العظيمة التي
تطل على جميع الأنهار والبحار ..
ليست قلعة حصينة مسلحة .. مع
انها تبدو هكذا من الخارج. البعيد
.. وفي جناح الشعر من هذه القلعة
يمكننا أن نشاهد تلك الوجوه التي
تغطي الزمن منذ كتب هوميروس
ملحمته الشعرية العظيمة .. حتى
ذلك الجنين المنتظر في باطن المستقبل
والذي يبشر باللكون الجمالي ..

ومن هؤلاء الشعراء الذين وقفوا شامخين
مؤكدين دور الشعر على الساحة العربية المعاصرة.
عبد الوهاب البياتي - فقد أثرى الوجدان العربي
بتجاربه الشعرية الرائدة .. التي شق بها
مسارا متميزا في شعرنا الحديث ولاشك ان
اساتذة أجلاء قد سبقوني الى الكتابة عن البياتي

□ أحمد سويلم □

.. ووجدت منهم من دار حول فنه حينما ومنهم من غاص الى اعماقه حينما آخر .. ومع هذا فانا ارى ان الكتابة عن البياتي لن تنتهي ولن تتوقف .. ذلك ان عطائه متعدد الزوايا يطرح قضايا الشعر الحديث .. ويحلل مفاهيم جديدة لهذا الفن تستحق المزيد من الدراسة والبحث .. ومن ثم فلن يكون ما احاوله الآن آخر ما يمكن ان يكتب ..

ولقد دفعني الى كتابة هذه الدراسة اكثر من عامل .. اهمها على الاطلاق ان الدارسين قد ركزوا طويلا على المفاهيم المعاصرة للبطلية والرمز والاسطورة وعوالم القرية والنفي والضياع عند البياتي .. بوصفها زوايا عامة تحتل كثيرا من وجهات النظر والآراء

الا انني - مع تبسيء الذؤوب لكل ما يكتب عن البياتي - لم اجد دراسة واحدة شاملة عن المرأة في شعر البياتي .. ذلك الكائن الذي اهتم كثيرا من الشعراء احسن ما كتبوا ..

ولا ادعي ان دراستي اليوم سوف تكون مستوفية لهذا الجانب .. لكنها تأمل ان تفتح بابا جديدا من ابواب البحث في شعر البياتي يضاف الى ابوابه المتعددة ..

مختل :

يشكل الادب العربي في العراق جانبا كبيرا في حركة الرصد التاريخية .. ذلك ان العراق ظل طوال فترة الخلافة الاسلامية قلعة الادب والشعر .. ومرصنا خصبيا للحركة الدينية والثقافية وروادها الذين خلفوا تراثا عظيما كان ارحاسا بحضارة العرب .. والعالم العربي فيما بعد .. (١)

ومع انحصار المدة الحضارية مع الفتح العثماني .. وجه العراق نفسه وقد لمصائبه السهام نفسها .. وشرب من الكأس نفسها .. واصبحت اية محاولة ناهضة كتميلتها في معظم المنطقة العربية .. لا تكاد تتدخل حتى تخمد غير انها كانت تترك دائما آثارها العنيفة في النفوس .. وتجذب الانتباه الى ضرورة الخلاص ..

وفي القرن التاسع عشر كان التيار الادبي في العراق تسعه اربعة روافد : الدين - المديح -

المناسبات - التصوف .. كما تأثر شعراء العراق في تلك الفترة بشعراء الفول الجاورة .. حتى اذا ما أعلن دستور ١٩٠٨ في البلاد بدأت البقطة الفكرية في العراق .. وبدأ الاتصال بالحاسم بتيارات الادب المعري آنذاك عن طريق ما كان يصل العراق من المجلات والصحف التي كانت تنشر قصائده شوقي وحافظ ومطران الى جانب قصائد الزهاوي والرمصافي والشبيبي وغيرهم من العراق ..

ومنذ عام ١٩٢٠ والشعر العراقي يحاول ان يصمد قمة المواقف الوطنية داعيا الى الحرية والكفاح .. وبقى الشعر في هذا الركب بما يملكه الشعراء من التجارب الفنية حتى حدثت ثورة ١٩٤١ وثورة ١٩٤٨ وغيرها من الاحداث الخطيرة في تاريخ العراق والتي غيرت وجه تاريخه فيما بعد ..

وفي خضم هذه الاحداث يخرج البياتي على العالم العربي مطعما بالثورة والنضالية والفن الاسيل .. ليحصل - مع اسدقاء جيله - من الشعر قيمة .. ومن العداة اعترافا بالجدية .. كما المرة في الشعر العراقي فقد عولجت بمثل تلك الرؤية التي عولجت بها في مصر ايام قاسم امين .. فقد دعا الكتاب والشعراء الى السفور .. وكتب شاعر كالزهاوي يناصر المرأة ويطالب بخروجها من البيت لكن القضية لم تمتد هذا المظهر الخارجي .. وكان لابد ان يعمل القضية بفهم ووعي كتاب آخرون .. ومن ثم وجدنا السياب والبياتي والحيدري وغيرهم يؤكفون دور الشعر في كل قضية اجتماعية - ومنها قضية المرأة ..

وتمثل المرأة عند البياتي قاسما مشتركا او محورا في كل ما كتب .. منذ بدأ رحلته مع الشعر حتى آخر ما قدعه من رحلة الميافيزيقا والرؤية القادمة .. لهذا فان من المحتم أن نتابع تلك الخطوات على طريق الرؤية الفنية للمرأة لدى البياتي .. خلال ثلاث محاور متتابعة : تناول الذاتى والتناول الموضوعى والتناول الميافيزيقي ..

أولاً : التناول الثاني :

إن الحب وإن لم يكن في الحقيقة ملكاً عالمياً عظيماً .. فهو على الأقل أحده الأشياء التي تنصرف في مقدرات العالم إلى الأبد .. وهو أيضاً الطيفان المفضل لدى الشعراء جميعاً ..

ولقد بدأ البياتي قصته مع المرأة منذ عالمه الصغير : عالم القرية والمدينة .. عالم مجسد الطفولة والصبا وكبرياء الرجل الصغير .. وضرورة أن تكون له الأنثى التي يقترب بها ويياهى أفرانه بحبها .. وميلها له ..

ولقد تميزت تجارب البياتي مع المرأة بذلك النوع المجهض الذي يكتنفه الغموض والبؤس .. بل قد يمثل الجحيم بعينه يحمله معه من منفي إلى منفي .. ومن حان إلى حان .. فكان الحب عبثاً قاتلاً وحائلاً بينه وبين السعادة التي كان يطمح إليها لى طفل صغير ..

ويرتجم هذا في بدايات عالمه الشعري بقوله :

وامضى إليك مع السائرين

لأنسى جراحي لأنسى الهوان

لأنسى مواعيدك الكاذبات

لأنسى مكاني .. لأنسى الزمان (٢)

ومع أن لحظات الحب لدى البياتي - الصبي - لا تدوم طويلاً .. لكنه مع هذا حين يعيشها لا يكاد يسلم من غفوة الحب والملاطفة .. فنجدته يفرق فيها غرقاً .. فتمتلك عليه وجدانه والعالم من حوله يعطى بلا حساب .. ويمبر بلا قيود .. ويأخذ ينامق المرأة .. حتى لنحبسها عاشقاً في معبد الحب :

عيناك بأسمتان مثل ينفسج يتفتح

في الغاب .. في الليل العميق

في معبد الحب السحيق ..

حيث السعادة لا تنام

الا على سرور القرم (٣)

وهو لا يمتلك أمام جاذبية تلك المينين البياسمتين إلا أن يلهو ما شاء له اللهو .. ويستمتع بحبه ما شاء له الاستمتاع .. ويختار كلماته بصدق وبساطة .. عازفاً عن تلك المواجه

والسود التي تجعله يائساً دائماً من مجرد الإحساس بالتمتة والسعادة ..

سكران من خمر الطفولة والهوى

لا أرتقي أحداً يضم فتاتي

اللهو والتم ما أشبه شفاهها

وأصوتها إن شئت عن قبلاي (٤)

بل إنه أحياناً لا يجد أمامه ما يحول بينه وبين أن تحيا امرأة في بلاطه الملكي .. فيكتشف فيها معشوقته وتميد إليه ما ظل الإنسان محروماً منه أزماناً طويلة نتيجة تسلط المادة .. وتمتد الحياة .. وخفوق الحب وذبول أوراقه :

صورة أنت من قديم الزمان

رسمتها منممع العرمان

وشمع الخلود أضفى عليها

رائعات الظلال والألوان

وجمال الأفريق نسج صباها

ولهيب الصحراء يلتقيان

فتعالى بأروح روحي تعال

حديثتي فانت وحي الأغاني

لقد أعادنا البياتي في بعض أشعاره الأولى عن المرأة إلى غفوة الحب .. أرجعنا إلى قصة الحليقة حيث برادة الشعور الإنساني في مواجهة العالم .. ومواجهة الجنس أيضاً .. كما ترويه القصة المبرية :

(بنى الرب الإله الضلع التي أخذها من آدم امرأة لأنها من امرئ أخذت لذلك ترك الرجل إياه وأمه والتصق بأمراته ليكونا جسداً واحداً)

تلك ملامح نظرتة إلى المرأة - الأنثى .. أما عن نظرتة عن المرأة - الحلم .. فإن البياتي يبدأ بإحلامه من تلك البكارة الفنية ببلوغ السباد .. ولكنها تتطور فيما بعد تطوراً حقيقياً لتشمل العالم والإنسانية والواقع المعاصر ..

إن البؤس الذي يلزم البياتي في تجاربه العاطفية .. والانخفاق المتواصل أمام كل علاقة مع المرأة .. جعل حلمه حُلماً شاعياً شاحباً ..

حلمي الشقي يكاد وغم شعوبه

إن ينجلي .. ويهيم في الظلمات

ليرى التي قتلت شبابي عنوة

ومضت .. ولم تسمع صفى صرخاتي (٥)

عيناك من منفي الى منفي تصبان الحريق
يا أخت روعي في عيوني .. في فضاء
صحراء حي في عميق ..

جرحي الحريق
يا أخت روعي يا غرامي .. يا نداء
شعبي وأحلامي وبيتي (٩)

ثانيا : التناول الموضوعي :

تتولد من حب المرأة كل بطولة .. ومن ذلك
الحب كانت النظريات الفلسفية الأكثر عظيمة
واستمرارا .. وهناك من لا يحكمون على حرية
الانسان الا بما يشعر به من الحب .
وأبصاد النظرة الموضوعية للمرأة تتجلى في
كونها - المرأة - الوطن - الانسانية ، والمرأة .
الثورة والنضال - والمرأة - الرمز التاريخي
والاجتماعي .

والبياتي شاعر له قضيبته ولهذا فهو مرتبط
بفكرة الوطن .. متمثلة في بغداد - التي يتخاضها
حبيبته الأثيرة كإطار اجتماعي لملاقته بالمرأة :

بغداد في حبك أهل الهوى

ماتوا .. وأنت الطفلة البالية

بغداد أني ظلمي ، يا لهوى

فصطري بالحرب أوجانيه (١٠)

وهكذا يبدأ البياتي متملقا بالأرض : تاريخها
.. وقضاير .. ومواطن .. بل بكل ما يشوب
هذا الوطن من متناقضات . لكن بغداد لديه
- هنا - مجرد رمز للوطن .. وإن كان رمزا
مجردا في حقيقة الحب .. فكثيرا ما نقرأ
للبياتي أسماء مدن عالمية تتناثر في ثنايا شعره
تصير عن هذا البعد الاجتماعي .. فيلبس تلك
المدن - والقصر - أبواب النطق والحوار ..
وتصبح امرأة قد تحبل وتلد وقد تتأبى وترضى
.. وتتمثل فيها كل المشاعر الأدمية من البؤس
الى الخيبة الى الأمل ..

يا أبا .. يسوعك في القيود

عار .. تمزقه الخناجر عبر صلبان الحدود

ياوردة حمراء .. يسطر الربيع (١١)

وفي موضع آخر يقول :

مدينتي استباحها الفجر

مدينتي أهلكتها الضجر

مدينتي الحزينة الصمد

تخلف من حاكمها الشرير (١٢)

فماذا فحصل البياتي - والأمر أمام عينيهِ
الضيقتين أكثر ظلما وانغلاقا .. انه لا يملك
الا أن يرسم تماثيل الحب .. فربما نفخ فيها
يوما من روحه وجدانه فاستحالت حلما .. لكنه
خلم نقطة وسرعان ما يدرك الشاعر ذلك .. فيجد
أن كل شيء باطل وقبض الريح .. انه لا يستسلم
لهذا الاسترسال الحالم من الأوهام .. وإقامة
تصور من الرمال على شاطئ وجدانه .. لكنه
شاعر له كبرياؤه وضوابطه الخاصة وانكاسات
واقعه الاجتماعي الضاغط على وجدانه وأحلامه
معا .. لقد وجد نفسه مطالبا بتجاوز هذا
الروم :

نصبتك تمثالا على شاطئ الذكري

مشوهة عييه .. من طينة حمراء

يلوذ الصعاليك السكارى بظله

إذا ما دجا ليل الصعاليك ونميرا

وتلغف الغنى لعتتى حول صدره

تتمنى من نهديك ما أبقت الذكري (٧)

لقد تنبه البياتي الى خطورة هذا المنزلق
العاظم ولوى بمنق جواد أحلامه ليتحول برغم
نظراته الذاتية الى نظرة أكثر جدية واستقلالا فيها
بصد .. عبر رؤية ثالثة هي للمرأة - الكائن
الاجتماعي .

وفي هذا البعد الاجتماعي يهشم البياتي
لباريق الحب التي ملاحا بأحاساس الرجل للمرأة
- الانثى والحلم - ويواجه المرأة بأكثر من مجابهة
حادة .. مطالبا إياها بالمشاركة الفعلية :

صلي لأجل غير اسموار

وطني الحزين الجائع العاري

وعل رصيف للرقا انتظري

يا كوكبي الساري ..

وحديث صغرى

قلبي .. مياه البحر تحمله

تلاحة حمراء .. كتمذكار (٨)

ثم يلجأ الشاعر أيضا الى لقاء الفسوء على
دورها الاجتماعي ضد الظلام والقتلة والمخربين
وأعداء الانسان ولهذا فان المرأة - رفيقة السفر
.. تتعامل مع غريته ورحيله وتنقله عبر محطات
التاريخ المتعددة والواقع القاسي في سبيل البحث
عن المهينة التي لم تخلق بعد

ويكاد يبدو الشاعر عاشقا لكل هذه المدن المناضلة .. وكأنها امرأة تشكل وتصاحبه أو يصاحبها عبر التاريخ والنضال والثورة .. لكنه حين يغيب عن وطنه الأول - بغداد - سرعان ما يتملكه الحنين إليها وإلى عينيها :

يا وطني البعيد
لأجل عينيك أنا وحيد
في هذه القوامة السوداء
متى أرى سماك الزرقاء (١٣)

إن عيون وطنه هنا يراها أمامه في كل خطوة يخطوها - في مدريد .. في قندهار .. في أفغان .. في وارسو .. وفي كل حان وكل ليل وكل نهار ..

ولن نجد مشقة كبيرة لو أردنا أن نضع أيدينا على هذه النماذج التي ينظر البياتي فيها إلى المرأة - الوطن - ولعل قصيدته (أحب تحت المطر) التي أودعها ديوانه (قمر شيراز) تحمل نظرة الشاعر هذه .. وتؤكد إيمانه بهذه القضية :

كان يراها في كل الأسفار
في كل المدن الأراضية بين الناس
ويتأديها في كل سمه

قالت عيناه لها حينئذ .. غرقا في حلم
فرأها ورائه في أرض أخرى تعرفها شمس

الصخر (١٤)

لما حين تبدأ رؤيته المرأة - الثورة والنضال .. فكانه وقع على نبع جديد يعي له ابتداء أكثر جدية :

نبع جديد
نبع تفجر في موات حياتنا .. نبع جديد
فليبدل الأموات موتاهم وتكتسح السيول
هلى الأباريق القبيحة والطبول
وتفتش الأبواب للشمس الوضيئة
والربيع (١٥)

انه يتحرر من أسار الماضي وجموده ومجاهيله .. وينطلق نحو الإنسان حيث يكافح ويميش ويفرس أقدامه في الوحل .. ويفتح أبوابه للشمس ..

التفكير إذن أمر محتم في مسيرة الشاعر .. كذلك التفكير في إعادة صياغة الحياة في نفسه

وفي من حوله هو الرسالة التي ينو بها .. وكأنه على الطريق مع الشاعر الإنجليزي (لوردز) ولسان حاله يقول : بالنسبة لي .. الحياة تفكير دائم .. تفكير يرافقه التفكير .. وتفكير يرافقه الحياة .. وشعوري يشبه الرؤية .. لقد أثر البياتي أن يبدأ رحلة التفكير هذه :

من لا مكان ..
لا وجه .. لا تاريخ لي .. من لا مكان
فليسير لا قوى على شيء .. وآلاف السنين
لا شيء ينتظر المسافر عند حافره الحزين (١٦)

وتتطور كذلك نظرته للمرأة لتكون رفيقة نضاله ومسالته : تبدأ معه من البداية حيث تضمد جراح المقاتلين .. وتلد الفرسان .. وتخرج من أسوار الحرم .. وتعتبر عصور البلاط الممتدة عبر التاريخ :

المجد للمعرض على سر اليك
وللنساء الكادحات الأهات (١٧)

ومن هنا فإن نظرة الشاعر للمرأة تتجسد كموضوع يعالج كل رغبة حسية قديمة لتصبح المشاركة الإيجابية في صنع البطولة الجماعية للإنسان .. بل إن الحب يأخذ لدى الشاعر - على التوازي مع المرأة - بعدا جديدا :

حبي مائدة للغرق
حزني بستان للتمتع
فليشرب من ماء البهي الأعله (١٨)

ولا ينسى الشاعر أن يسوق لنا تلك النماذج النسائية التي تؤكد دور المرأة في الكفاح والنضال .. كما فصل مع جميلة بوحريد وكأنه يمد بطولات النساء العرييات القدامى اللاتي دفعن بأنفسهن وأبنائهن إلى ساحة النضال .. ويتطور هذا البعد لتصبح المرأة - الرمز التاريخي والاجتماعي .. وهي رحلة لم يبدأها الشاعر فجأة لكن جذورها ممتدة خلال رحلته الطويلة :

مجنونا كنت أنادي باسمك كل الأسماء ..
وكل المصوبات ..
وكل زهور الغابات .. وكل الرباب
وكل نساء العالم في كتب التاريخ
وفي كل اللوحات
وكل حبيبات الشعر (١٩)

اصراره على البحث عن هذه المرأة النائية أبدا في
تنبأ الاسطورة والتاريخ والمعرفة المجبولة .

ثالثا : التناول للتراث في :

يقول البياتي في (تجربتي الشعرية) : ان
مصارع العشاق والتوار والفنائين واستشهادهم
يظل الجسر الذي تسمره الحضارة والانسانية الى
ذات أكثر اكتمالا ..

لقد مهد البياتي طويلا للوصول الى هذه الرؤية
المكتملة .. بدأت باهتة في بداياته ثم أخذت
تنضج وتنضج .. حتى حدها في بعدين
كبيرين : المرأة - النبوة والرؤية القادمة ،
والمرأة - الضفاف الروحية ..

أما المرأة - النبوة والرؤية القادمة .. فقد
بدأها بعد أن عجز عراف اليمامة عن منه بلامح
الصورة .. فأخذ يجمعها من قلب الليل والنهار
والنار والخشب والجذب جميعا .

**ستعدين مع الشمس غيوطا ذهبية
ومع الريح التي تعوى على شطآن ليل الأبدية
غتوة انفلسية**

ويرسم البياتي مدينته القادمة - نيسابور -
لأن لها جنورا وذكريات مع عاقشة حبيبة الحيام
.. وتمتد جذور الايمان بالنبوة الى ذلك التحالف
الطويل بين الشاعر والأشياء من حوله ..

الليل في كل مكان وأنا أنتظر الإشارة

أيها العفارة ..

**تكسرى .. تطايري .. تلمعي العبارة ..
وانفلسي شرافة ..**

تحرق نيسابور

تفسل وجهها الجليد الشاحب القهور (٢٣)

أما المرأة - الضفاف الروحية فهي نتيجة
طبيعية للبعد السابق .. فقد أكد البياتي في
رحلته الطويلة ذلك البطل النودي في كل
المصور الذي يعبر به عن النهائي والألهائي ..
وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها
الحلاج .. وابن عربي - والرومي - السهرودي -
واخناتون .. ونظام حكمت وتهامة ونيسابور ..
وغير ذلك .

ولقد سمي الشوق بأرواح المتصوفة في
ما يقم الى الحب الانساني والاإلهي نحو الضفة

الا أن عاقشة تمثل لدى البياتي نموذجاً فريدا
للمرأة الاسطورة .. فهي تكاد تكون النقطة
السائدة في كل دواوينه حتى لو تغيرت أسماؤها
وتطورت أشكالها ومضامينها ..

صورة أنت من قديم الزمان

وسمها منافع الحرمان (٢٠)

فهي سوتيا وهند .. وهي الة الربيع صاحبة
الميون الخضر التي تطل عليه من عالم الموتى ..
وتفيب فيه مرة أخرى وهو ينتظرها في كل
المرانيء والمئن .. ويصحب الغيام حيناً لعله
يدله عليها .

ويتوهم الشاعر عاقشة في مظاهر الحياة من
حوله .. انه يراها تدرع الحديقة - فرشة
طليلة - ويراهما تنتظر الفارس الغائب على
شواطئ المجبول - يأتي ولا يأتي - ويراهما تهبط
الى العالم الجديد لتحيا مرة أخرى ..

مصافحة عارية الأوراق

تبكي على الفرات (٢١)

وقد اكتسبت عاقشة خلال رحلة التاريخ
الصامتة قدرة فائقة على صنع الخوارق ..
واكتسبت القدرة على التجدد والتحول .. وهي
ترفض كثيراً ما يقوله المرافون .. والشاعر هنا
يتشكل مثلها في أبطال التاريخ الذين شاركوا
في هذا التجدد المستمر مثل أبي فراس الحمداني
.. وديك الجن .. وجلال الدين الرومي ..
وجيفارا .. والاسكندر المقدوني .. ولوركا ..
وزرادشت .. وطرفة بن العبد .. والمتنبي
وغيرهم .

وفي هذه الرحلة التي ليس لها زمان محدد ..
تصبح عاقشة - عشتار التي ارتبطت بمدينة
الزركاء (على نهر الفرات) وهي الة الخصب
والجمال والتكاثر والجمال في حضارة الرافدين
.. بل يصبح الشاعر نفسه (توز) في مجاهيل
البحار والقفوس القديمة .

وأمام هذه التحولات .. يجد الشاعر نفسه
حامل رسالة الثورة والتمرد على هذا العالم المجبول
المتحول بل على نفسه كبشر محكوم عليه
بالاعدام ..

ولمها نواة الصراع المتجدد مع الموت أوجدها

الأخرى من العالم .. يستملون بها وجداً وعشقا
 .. ولم يتركهم البياتي وحدهم .. بل أصبح
 واحداً منهم يسأل ويبكي ويبعث عن المجهول ..
 وعن الحب الغائب .. لعله يشترك في بناء
 مدينة العشق ..

مدينة الفروقة ..

ترهص بالعالم والانسان

تحت صيفها العربي

أواجه الفسيح والاسطورة .. (٢٤)

ويتحول الشاعر من هذه الرؤية الخاصة الى
 رؤية أكثر شمولاً فيعيش مع جلال الرومي طويلاً
 .. ويشير الى (عين الشمس) إشارة شمولية
 حيث ترحل في كل مكان من عالمه ..

رحلت عين الشمس ..

رحلت مولاتي

رحل البحر الأبيض .. رحلت بيروت

رحل الشوارع والقهى .. رحل النجوى -

الطر -

السحب - الكلمات - الضحك - النور -

الثر (٢٥)

لقد أحب الشاعر كل شيء من خلال حبه لعين
 الشمس التي ترحل الى ألف مدينة .. وهو رغم
 هذه التحولات يقدم الدليل الحي والنموذج الذي
 يعيش دائماً في عصره وفي عصور قادمة أخرى
 .. ويظل هذا النموذج ماثلاً أمامنا يعطي مفاتيح
 الخلاص صريحة نابضة من أعماقنا نحن ..
 تتلخص في إسقاط الظل والقناع عن الوجود ..
 وإسقاط الأسوار من كل طريق جديد ..

وكان البياتي قد أحس من أجلنا بالشوق الى
 تلك العوالم الغريبة التي تشتمل بالتيران التي
 يتوق الانسان اليها ليتطهر ويبرأ ..

وبعد فان المرأة في شعر البياتي كانت
 شغله الشاغل .. وموسوع بحثه ورحلته في
 أقاليم الليل والنهار .. ومن حان الى حان ..
 ومن منفي الى منفي .. وقد تجلت في أكثر من
 وجه وأكثر من طائفة بحيث خرج البياتي من نطاق
 نفسه بالحب .. وجعل الحب كما يقول
 سان جون بيرس : وسيطاً بين الانسان وكل
 الأشياء والتاريخ .. وهو للتفكير بين بحر
 الأشياء وبينه ..

إشارات :

(١) امتدحت في هذا العمل على كتاب (الألب العربي

الطريق) د يوسف عز الدين

(٢) الأعمال الكاملة ج ١ ص ٣٦

(٣) المصدر السابق ٤٣

(٤) المصدر السابق ٨٧

(٥) المصدر السابق ٧٤

(٦) المصدر السابق ٨٧

(٧) المصدر السابق ٣٣

(٨) المصدر السابق ٢٠١

(٩) المصدر السابق ٣١٤

(١٠) المصدر السابق ٩٧

(١١) المصدر السابق ٢٨٩

(١٢) المصدر السابق ٣٠٣

(١٣) المصدر السابق ٣٧٩

(١٤) ديوان لمر شيراز - قصيدة (حب تحت الش

(١٥) الأعمال الكاملة ج ١ ص ١٥٩

(١٦) المصدر السابق ١٦٨

(١٧) المصدر السابق ٢٩٥

(١٨) المصدر السابق ٣٣٤

(١٩) ديوان - كتاب البحر ص ٣٢

(٢٠) الأعمال الكاملة ج ١ ص ٧٥

(٢١) الأعمال الكاملة ج ٢ ص ١٤٣

(٢٢) الأعمال الكاملة ج ٢ ص ٢٧٧

(٢٣) الأعمال الكاملة ج ٢ ص ١٢٠

(٢٤) الأعمال الكاملة ج ٢ ص ١٧٥

(٢٥) ديوان - كتاب البحر ص ٧٠

الموت في وجه الشمس

منظرًا فوق تلال الشوق الجبلي بالأحلام البكر
سيفي منكفي فوق الدرع ورُمحي
مفروس في الرمل لا أدري ! !
هل تلك ذراع الجن المتوحش ؟
أم تلك الأشباح طواحين الريح !
توب
يُسلمني الحزن إلى الحزن
يا عروءة يابن الورد ... أجزني
فأنا صعلوك
ثائر ... شاعر
فرسي منطلق في التاريخ
يلدق الأرض
ويقفز أسوار الأزمنة الخرساء
يومًا يذهبني الحجاج بسوق البصرة
يومًا يقتلني مُرتزق
في غابات الأرض السمراء
من أجل رغيغ مغموس بالدم
يا عروءة يابن العم
يابن الشوك المفروس على وجه الصحراء
سيوفًا للبهطاء
يا شمسًا حارقة اللّفح
يابطلًا حطم جدران الأمكنة
ومزق غارطة الأشياء
يا من يمتلك العالم في قبضته ..
صفحة سيف
وجرابًا تملؤه كسرة خبز
يا ابن العم
هذا زمن
يخلق فيه الإنسان الجلد ماثل المرات
يقتل فيه الإنسان أخاه . . .
بغير سيف
يا عروءة يابن العم .. خلني من
هذا الزمن الخرس الزيف
خلني للزمن الفارس
زمن الموت
بطعنة سيف
في وجه الشمس
يا ابن العم !
موت الحاضر لا يشبه موت الأمس
لا يشبه موت الأمس !
يوسف : السيد محمد الخميسي

صورة شخصية

محمود حنفي

عندئذ كان قلقي عليه قد هدأ • لشاركتك ضحكك
قائلا :

- مرحبا بك على أى حال يا صديقى ، وإن
كنت لا أحب لك أن تنضم إلى الأحياء الموتى فى
عالمنا هذا السخيف ..

أمنية صيفية حارة ، عامرة بالصخب والضجر
قام من فوق مقعده متثاقلا : فتساءلت :

- إلى أين .. ؟
- إلى البيت ، هل لدينا غيره ؟ .. لم أعد
قادرا على احتمال كل ذلك الضجيج ..
- ولكنك قلت إن البيت لا يخلو بدوره من
الضجيج ..

- ضجيج عن ضجيج يترق • وضجيج البيت
أهون من هذا النشاز المرعب الناتج عن الطاولة
والمشاجرات وزعيق السيارات المجنونة .. سلام
الله عليك ..

ولكنك لم تمكث ولو ساعة • أبقي يارجل
وتحمل ..

- لا • لا مفر من العودة إلى البيت نحن منه
والله نعود على أى حال يا صديقى .. سلام
عليكم ؟

- لماذا جئت إذن من الأساس ؟ ..
- لا أعرف ..

يبدر ، وهو جالس فوق المقعد المنزوى تحت
ضوء هزيل فى مبتدا أمنية ريعية وغارقا فى
الشرور : مثل لوحة اكتملت وتوشها وظلالها وحين
فأجابه بالسلام انتفض أول الأمر ثم انفرجت
أساريره بابتسامة سريعة وغفوية ومخلصة :
ورحب بى ببطء أصيلة • قلت له مداعبا وأنا
أجلس معه :

- لم أعهدك مرتادا للمقامى :
شم وجهه من جديد بابتسامته البريئة ؛
ثم تنهد من صدر مثقل بالهموم ؛ وقال متعكسا :
- دنيا .. لم تترك أحدا على حاله
لحظتها ظننت أنه جاء إلى المكهى ، ووحيدا ؛
لانشغاله بأزمة محددة ؛ فسألته أجاب ضاحكا :
- أبدا .. ليس أكثر من حالة ضيق سبغت
من ذلك الذى يفاجئك فلا تعرف له سببا ..
ثم اكمل بعد توقف :

- فى الصباح علاني النهم طوال ساعات دوام
العمل وبعد عودتي إلى البيت ضقت فوق ما أحتمل
بالأولاد والأثاث والجدران .. بكل شيء ..

واختتم تضاحكه وهو يتطلع إلى ويقول :
ولهذا ياسيدى تجددنى هنا الآن .. على خلاف
ما تعودت أن تجددنى ..

ورأيته ينصرف عني وهو يكرر أجابته بسام:
- لا أعرف صديقي ..

ولوح لي بيمه بعد ن ثلاثي صوته ؛ وكأنه
يبتدر ..

راح يخلق في وجهي وأنا آلق منتصباً في
مواجهته مبتسماً . لم يقم لاستقبال وإنما تسام
بفتور :

- لماذا تضحك هكذا ؟ ..

لم أجبه على الفور ؛ حركت المقعد الى جواره
وجلس . وتنهت . أعاد على صمعي السؤال
وقد داخل صوته شيء من امتعاض بدا مقترباً
عند فواصل الكلمات :

- لماذا كنت تضحك ، ولماذا لم تجب عن
سؤال ؟ ..

اصطنعت الدهشة وأنا أقول :

- عجباً لهذه الدنيا يا أخي .. كنت أخشى
عليك من ملازمة الأحياء الأموات ، فإذا بي
أكتشفك رائداً وزعيماً من زعمائهم ..
وأطلقت ضحكة توجت بها عيني

لم يعلق ، وإنما استأنف تحديقه في وجهي .
وبعد لحظة قرأت في عينيه معاني غير التي كنت
أظنها . سألته منتبهاً ومتوجساً :

- ماذا بك ؟ .. هل لديك ما تريد أن تخبرني
به ؟ ..

بهذه وبهذه أجاب :

- سكر وضغط مرتفع :

جفظت عيناي بالرغم مني وصالت .

- كيف عرفت ؟ ..

- الطبيب ، والتحليل والفحوص ..

تهت وسط دوامة وعبر زمان خاص . ولكني
تماسكت . انفتحت الاستهانة وقلت :

- ياسيدي .. هذه أمراض كل الناس في
هذا الزمان المريب ..

ولكنه فاجأني بقوله :

- الحمد لله ..

وكانت نبرة صوته - بالفعل - مقمعة بمعنى
أسطوري من معاني الحمد . ووجدتني - للحظة -

أذوب عشقا في وجه آدمي لم أعر على مثله من
قبل ..

طالت الجلسة ، وتوعدت أحاديثها ، وغاب
عنا كل ما كان يهذبنا ويضجرنا من قبل . حاولت
أن أكتشف في وجهه شيئاً ما ، ملمحاً ، معنى
من المعاني السرية التي كنت أتوق الى معرفتها .

ولكني عجزت . طول الوقت ؛ رأيت مثلاً
التقيته قول مرة : لوحة مكتملة الرتوش والظلال ،
منزوياء في وقار ، تحت ضوء هزيل ؛ لا يكف عن
شروده الجميل أو يغفل بإبتسامته المخلصة ..

تطلعت الى عقارب ساعتى وقلت :

- دخل الليل ..

عقب دون أن ينظر الى :

- الليل جميل ..

قلت بشيء من الاعتراض :

- والبيت .. والأولاد ؟ ..

أجابني وهو على نفس الحال :

- لا تقلق . تودوا علينا ، وتعلموا أن يظفروا
لنا ، وثمة من يزعاهم ويرعانا ..

ولم يقم من مكانه ، ولا قمت أنا . كان الليل
جميلاً بالفعل .. ليل خريفى ساحر ، يفيض
أمناً وقناعة ..

وكنت أجالس صديقي في ركننا المعتاد
بالمقهى . حين تنأى من فوقنا ومن حولنا وذاد
المطر . انتفضت وقمت قائلاً له :

- هيا لنجوز بأنفسنا قبل أن تفرقنا ..

فنهضت كسيفاً أسفاً وهو يقول :

- الأمر لله ..

ورحنا نهد خطانا نحو البيت ، بلهفة لا تخلو
من وقار ، وقوة نال منها ما نال ، وأسف لا يملك
غير الإذعان له ..

عند مفترق الطرق ، تبادلنا التحية وكلمات
الوداع ..

- أراك غداً ..

- أراك غداً ..

وأكملت :

- إن شاء الله ..

الاسكتندرية : محمود حنفي

(١)

لأنهم جياع ..
استسلموا للبغض ، للجحود ، للدوائر
اللقاء ، للضياع
يدفعهم للرقصة الأخيرة الألم
لو زلت القدم
لضاع من يخور .. خارج الصفوف
وداست الأقدام في اندفاعها المجنون ..
أوجها
أموت في سهيل جوعهم ... مشوها

(٢)

الحقد في صدورنا يتكرر السلاح
يشكل السيوف . والسهام .. والرماح
يزيدنا في حلبة التصارع الوحشي
شراسة .. صلافة .. صرامة .. تدافعا
ونحن وسط. حلبة الموت لا نعي
ونصعد السلالم الأخيرة
لهوة السقوط.

(٣)

تقتلني .. وميفك الجبان يرتجف
والذعر فوق أعين النهار يزغى

المن
رجله
العصاة
الوحيد

جميل محمود عبد الرحمن

ومن مدار مقتلتيك يرتشف

تخاف أن تموت

تخاف أن تعود للسُدُف

تقتلني .. وأنت في يد النون دمية

يحطِّبها غدا

أو يبتليكَ بالقوى منكِّبًا .. وساعدا

يُردِّيك عندما تغيب شمس آخر النهار

مؤرد الردى

(٥)

تلوسنا معا .. سيارة المسس

يضيق في صلورنا تنقَّس الحياه

ونحن لانفיק .. لا نحس

تدفعنا سيارة النون للوراء .. للعدم

تدفعنا معاً لآخر الطريق

يا صاحبي ..

تقتلني .. لتعبر المضيق ؛

أنا وأنت ضائعان .. صاغران

ووسط من يتغيب مدفوعان للحُرَّ

وعابر الطريق .. في مرمى السهام يُحتضر !

(٤)

في حلبة التصارع المقيت

يُبَّاح كل شيء

تخاصم الأجسام ظلها السلود

والقيظ لافح كزفرة الجحيم

يفحُّ باللهيب

والرعد أرحمُ الخطي يفحُّ في السماء

بالكروب

وساعدي الشمال .. يقطع اليمين

والفجر غائب وراء غيب .. مخزون

قلوبنا كأنما تُعَدُّ من حديد

ودفوننا جليد

سيان أن تموت واقفا .. أو مُدعنا

فالمرت وجه العملة الوحيد !

(٦)

قتلتني لكي تعيش لحظة وحيدة

وبعدما .. تُزجُّ للسباع في الغابات

لو أننا في اليم لم تُضِعْ تباغضا

لو كُنت .. قد مددت .. لي يدا

أو كُنت قد نظرت للإحسان في عيني !

الشر في عينيك ينهزم

أمام نظرة .. دموعها جليد

من أين القتيل

قتلتني .. يا صاحبي الوحيد !

السعودية : جميل محمود عبد الرحمن

القصادموت

□ مرعى مذکور □

ولا مالت الشمس . كان الدخان قد عبق
الدنيا فوق نجمن .

أكل الرجال بنفس ، وضحكوا - على غير
عاداتهم - وبخوا جلالبيهم البيضاء ، ومروا عليها
بأطباق الصاج . تقصروا بنايتهم في الزيت ،
وسحبوها في أيديهم ؛ قصصوا الطواقي في
مؤخرات رؤوسهم ، ولمت الشيلان على أكتافهم
مثل القادمين من سفر .

فجلت النسوة في نجمن . فنجلت كل واحدة
عينها على رجلها لتستر نفسها في طوله ، بدلا
من « الحية » التي تلب ملعبها مع الجذعان ،
وتسلبهم القوت والعافية .

ودارت الحركة في نجمن : علت المراجع ودار
القاب .

رفع « حنى أبو رية » بائع اللبمون -
والفضوح في نواحيننا - صوته ؛ يومه يوم حلول
الفجر : يفتلق دكانه على أخسره ، ويكركر ،
ويشرب ، ويسعل حتى يهجم ، ثم يشمر معهم
وينفخ الكور ، ويطلق الحديد ويشمر نفسه في
قص الحميز وتقليم الجياد ، وتزيد الحركة عليه
آخر الليل : واحد دق بابه وسأله - هو الذى
يبيع اللبمون ويعامل الفجر - عن أفة سكر ،
ولما لم يعجبه شتمه وسب جسده من خلفه ،
والثاني طلب معسل الكيف ، وضحك وغمز ،
وضحك حنى - أيضا - وغمز ، ومال عليه
وقال : « آخر الليل » ، وواصل « حنى » ضحكه
لما دخل عليه الدركى ، وسلم ، وقعد . سك
دكانه وانفلت يشتم أولاد الكلاب الذين نامت

.. في الليل ، دبت الحركة في نجمن .

نطت الكلاب فوق حيطان البيوت ، وشهدت
نفسها للامام ، وأطلقت نباحا متصلا غريبا .

سمى ولد وهو يقلب كتابه ، وغمز لصاحبه
الصغير في خوف : « الكلاب قدامها جن » .
وقف شعر الصغير وارتجف ، قال في همس اننا
في رمضان . والعفاريث مقيدة . زغلت امرأة
زوجها في ظهره ليتنبه للأمر ، وانفلتت واحدة
من صدر رجلها متقبضة القلب ؛ وتفنجلت عيون
النجم :

امتدت يد الى غدارة ، وخرجت بلطة من مكنها
ولم نصل سكين حاد في يد امرأة سافر زوجها
للبلاد البعيدة .

وترددت الكلمات في همس : « الملاعين ..
ضربوا داير النجسج ! » ومع الفجر انتشر
الخبر : « الفجر » .

قالها دركى وهو يلف حول زمام النجم ،
المعجب أن البعض تنهسوا في ارتياح ، ملأوا
جيوبهم وداروا . الذى مال على زوجته وسحب
ما معها ' والذى مال على جاره وأخذ ، ومع ارتفاع
الشمس علت أصوات الدجاج والدبكة ، وهاجت
المميز تحاول الانفلات ، ونظرت الجائز - في
حسرة - الى رجال نجمن والمقاود في أيديهم ،
وأرجلهم تنهز في عصبية ملحة على حيرهم وهم
يتسابقون الى سوق المركز ، ورجعوا - رجال
نجمن - وأطال اللحم في أيديهم ؛ وجيوبهم
متنفخة بتبادل البنات ، وحالات الصغور وكل
العين ، وقوارير الطور .

انها هوجة الطاعون ؛ وأكد بعض العارفين :
« انها الحية ، وقد وجب قتلها » .. ولما وصل
الامر الى الفجرية قالت - في غير مبالاة - :
« مستعدة .. انا اللحم وأنتم السكين » ..
وقالوا : انها اشترطت لمن يقدم على ذلك أن
تتحدث معه على الاشهاد ؛ حتى لو كان شيخ
النجم ذاته ..

والغريب ؛ أن لهذا لم تواته الشجاعة ليقوم
 بالتنفيذ .. شسيخ النجم وكل الأمر لغيره ،
والدركي تراجع ، وصارت حلقات السم تبيحث
عن الطاهر ابن الطاهرة الذي يقف على الأشهاد
ويخلق في عيني الحية .. ويجز الرأس ..

القاهرة : مرعي مذكور

الكلاب ولم يهدوا .. ولف سبيجارة وخرقها ،
وغمز للفجرية فقامت وملت اليد ، وأشعلت
نفس المخان .. شد النفس وهو يكور الورقة
الخضراء في جيبه ، وضحك « حفتي » والدركي
يسحب فارغة العين .. تأيمه وهو يدخل المفتاح
في الباب ويسك عليها بيته ، وضع أذنه أسفل
الطاقة العالية ، وسمع زوجة الموكي تفزع ،
وتسب العجر وسنين العجر ، وبلاد العجر التي
رمتهم علينا ؛ وولى وهي تجر جهة الباب طالبة
يمين الطلاق ..

في ليلة واحدة «تبتدر» نجما : البنات لبسن
الأحمر والأخضر والأصفر ، ونام الشعر بالصابون
تحت الطرح الزاهية ، وزادت الحركة - مع ذلك -
على بائع الليمون .. اندلق اللبث مرات ، وانكسر
خاطر البنات .. وشاف الكواء عمله .. قال البعض

في أعدادنا القادمة



تقرأ دراسات لهؤلاء :

د * محمد هناء عبد الفتاح
مجدوب عيدروس
مصطفى نجا
بركسام رمضان
د * عبد الحميد ابراهيم
محمود قاسم
طلعت شاهين
مصطفى عبد الفتى

عبد الرحمن بن زيدان
محمد أبو دومة
د * حامد أبو أحمد
د * صبرى حافظ
سامي خشبة
فؤاد كامل
د * مصطفى ماهر
د * محمد هريدى
د * مصطفى فوده

رحلة في المدن الحجرية

الحديث عن غموض الشعر الجسر ، وخلفه دلالاته في أكثر الأحيان ، بات أمرا مفروغا منه ، بل إن هذا الغموض يعد ظاهرة من ظواهره ، وهو في الوقت نفسه ، مزلق خطر من مزالقه ، ولا يرجع ذلك الغموض الى استخدام الشاعر الحديث للفردات لفوية هجرها الاستعمال منذ زمن بعيد ، وإنما يرجع الى تغير في طبيعة ادراك الشاعر للأشياء ، واسلوب تعامله معها فنيا . وأهم ما يتسم به هذا المنحى الجديد تقصى « العقلانية » التي كانت توجه ، بالوعي أو اللاوعي ، حركة الأداء الشعري لدى الشاعر القديم ، ومن ثم أصبح من المتصلد النظر الى الشعر الحديث بمنظور الادراك الذهني الذي يعمل في حدود العلاقات الطبيعية بين الأشياء ، أو علاقاتها المتغيرة ذات الطابع القديم . لقد عاودتني هذه الفكرة ، والحت على نفسي العاحا قويا ، وأنا اقرا ديوان الشاعر الصديق الأستاذ محمد إبراهيم أبو سنة « تاملات في المدن الحجرية » . واعترف انني أوشكت أن أنصرف عن قراءته ، بادى الأمر ؛ لصعوبة المقامرة ، لكنني حزمت أمرى على المضي في القراءة ، ومتابعة الرحلة عبر مدائن الشاعر . . وكانت رحلة شاقة ، ادركت في نهايتها أن سر امتاعها يكمن في مشقتها ، وأن عطشا ؛ بخصوصيته وثرائه في مجال الابتاع الفني ، يفوق أى جهد يبذل في سبيلها .

ان محمد ابراهيم ابو سنة ، كما يبدو فى هذا الديوان ؛ شاعر يحمل على كامله كثيرا من هموم الانسان فى عصره ، ذلك العصر الذى غاض فيه نبع الحب ، وتلاشى كثير من القيم والمبادئ الانسانية النبيلة ، وران فيه الجفاف والبرودة على العلاقات الدافئة الحميمة التى ينبغى أن تربط بين بنى الانسان . وللشاعر منهجه الفنى فى التعبير عن رؤيته الشعرية تلك وتصويرها ، مركزا بصفة أساسية ؛ على الصور الرمزية التى ينحتها من مدركات اللغة الحسية والتى تتجاوز آفاق الخيال المألوف ، ليكون لها آفاقها الخاصة ومنطقها الخاص فى الدلالة والايحاء . وفى بعض الأحيان يتكامل هذا النمط من الصور الشعرية فى القصيدة الواحدة ليتشكل منها جميعا معادل خارجي ، يتجسد من خلاله موقف الشاعر أو فكرته الأساسية ؛ ففي قصيدته « أحزان سحابة لا تريد أن تمطر » تأبى السحابة رمز الخير والمطاء أن تسكب مائها على « مدن القسوة والوهم » ضنا بخيرها على من لا خير فيهم ، ولا حب بينهم ؛ على الرغم من الظلم الذى يلهم لحشاهم ، وهو يقدم ذلك من خلال مشهد حى تتجسد فيه السحابة وقد أخذت تواجه لهل هذه المدن بسيل من الصور التى تشف دلالتها عن قبح سلوكهم ؛

حين آتيت طرقت الأبواب المغلقة عليكم
خرجت أشجار مظلمة من أعماق القلب
مخلوقات شائنة لا تعرف دقة الحب
كانت فوق أنظاركم

آثار دماء

كنتم تقتلون

لاتدبون لانا ؟ اوتدرون ؟

فوق شامكمو نهر أكاذيب سوداء

تمتلئ الطرقات المزحمة

بعطاش لا تجد الله

كان الحب يثيما ..

يلوى يتسول كلمة عطف

يعطيه العابر منكم كذبة

أو كلمة

أو يصغره فوق الخد

ان اجذاب المدينة من الخير بكافة صسوره ومظاهره قد حولها الى مدينة لا تكثرث لشيء ، ولا تبالي بأى شيء ، فهي تنام « باردة ميتة » ؛ ولا تخجل من انحسار ثوبها عن ثديها وفخذها ، بل تعاطف الخطب ؛ وازداد الأمر سوءا ؛ اذ انهمرت منها دماء سوداء . ما هذا الذى يجرى فى عالم الانسان ؟ لقد وثقت الفضيلة ؛ وفتر الاحساس بالاشمزاز ازاء كل ما هو قبيح ؛ وتبدل الشعور بالألم ازاء كل ما هو مؤلم . واذا كانت الحرية بمضمونها الحقيقى هى التى تعطى للحياة طعما ومنمناها ؛ وتبنى شخصية الانسان ، وتسهم فى تربية ضميره الحى اليقظ فان فقدانها يعنى تدمير الكيان المعنوى للانسان ، وانعدام روح المسئولية فيه ؛ وهو لهذا يمر باكثر المشاهد اثارة لنخوته وعواطفه دون أن تحرك فيه ساكنا ؛ فهذا « عجوز يسقط بين العجلات » فيلقى مصرعه ، على حين يجرى موكب الحياة من حوله ؛ وكل فرد فيه منفلق على ذاته ، لا يعبا بما يقع تحت سمعه وبصره من كوارث تزهق فيها روح واحد من بنى الانسان مادام هو لم يمسسه سوء ؛ وهذه « امرأة تلد على قضبان قطار » ؛ وتلك « جريمة قتل عند المسجد » ، وهاتان الحادثتان تدلان دلالة أكيدة على هزيمة الانسانية فى الانسان ، واختلال الأوضاع اختلالا رهيبا ؛ فالحياة تولد على فراش الموت ، ويتم اغتيالها عند المكان الذى يمد حوى لها وأمانا ، وتزداد المفارقة حدة حين تمر الجريمة بسلام ، ليس ذلك فحسب بل ان القتاتل يظمم أمره ؛ ويعلى قدره ؛ فى الوقت الذى يبقى فيه القاتل التعس طريقا على الأرض تتقحمه الأعين ؛ وتلوسه الأقدام .

وغياب الحرية يعقبه بالضرورة تسلط حالة من الخوف الشديد على النفس البشرية ، وهو خوف جسده الشاعر فى ذلك « الخنجر » الذى كان مصلتا فوقه ، و « المنقار الأحمر » الذى كان يسخل جمجمته إبان سؤال السائح له عن اسمه . ويتأكد احساس الخوف باستخدام الاسمين اللذين ذكرهما فى اجابته ، فكلامها يستدعى الى الذاكرة شيئا مفرعا :

اسمى ؟ .. شجرة دم

اسمى ؟ .. قنديل يتهمس

ثم تأتي اجابته الثالثة لترفع هذا الاحساس درجات في نفس الشاعر ، وتصل به الى ما يشبه انعدام الوزن ، فيستوى لديه الوجود والعلم ، ويصبح السؤال عن الاسم أمرا لا معنى له اذا كان المسمى نفسه يعيش في عالم متهور يطارده الخوف ، ويسلبه سكينته الحرة :

اسمى ؟ ماذا تعنى الاسمة
اني اقتل

لا تسألني من يقتلني ؟
الظن

- منتشر في هذا اللوسم
من يقتلني ؟

الياس ؟
سيد هدى العاصمة الخرساء
الحب ؟

لم يدخل قلب مدينتنا منذ احتلته البغضة
الليل ؟

هد رحل الشواق ومات الشعراء

لم تسكنه غير خلفائش الدم الحمره

اغلب فني أن الخوف هو القاتل

اغلب فني أن الأمن هو القاتل

وتتحول الصورة الشعرية في قصيدته « ماذا تموت بعيدا عن الحلم » الى ما يشبه المناظر التي تتردى في حلم كابوسي ثقيل ؛ من حيث تجاوزها المفرط في نقل القيم والملاقات بين العناصر ، لكن الشاعر استطاع من خلال هذا البناء السيريالي للصورة أن يقدم رؤيته للحياة الأسنة المخبضة من حوله ؛ فتحة نهر تغازل ، وارتفاع من رحلة .. فوق حد الصخور ، وثمة ذباب ينافي المكان الذي يقيم فيه الشاعر ، وبالفداحة المأساة !! أن تيار النهر المتدفق لا تحميه قوته وشدة اندفاعه من أن يصاب بالانكماش والذعر ، والذباب الذي تشتمز منه النفس أصيب هو ذاته بالتقرز والقرق الى حد أنه عاف المكان وأمله . والى جانب هاتين الصورتين تأتي صورة الظلام بسا يتسرب منها الى النفس من احساس بالوحشة ، ليضيف اليه الشاعر احساسين آخرين هما الاحساس بالخوف ؛ والاحساس

بالتشاؤم ، وهما احساسان يتفجران في النفس من تباح الكلاب الذي يخترق سمعه ، ونعيب الغريان الذي يرن بأعصاق روحه . بيد أنه في غمرة هذه الموجة العاتية من النفور والخوف والتشاؤم يلوح بصيص من الأمل يرد الى النفس بعض هدونها وأمانها . انه الأمل في ميلاد مدينة جديدة متطورة من آفات المدينة القديمة وعلاها ؛ بحيث تكون الملاذ والملاوى والمناورة الهادية .

لعل المدينة . التي كنت تطلبها ..
.. كي تكون على الأرضي ..

عاصمة للجمال
تلوح على ساحل البحر فمسوا لكل السفن
وجسرا الى الفد يمتد وسط العواصف

وساحة عدل لمن يطلبون ..

النجاة من الظلم - لا يملكون
صوى النعم تحت سيطر الطفلة

وقد أخذ هذا الأمل يورمض ويختفي عمدة مرات ، مثله الشاعر تمثيلا فنيا في تكرار الصيغة الدالة على معنى الرجاء « لعل المدينة تولد » في مواطن متباعدة ؛ الى حد ما ؛ خلال النصف الثاني من القصيدة ، ولم يكن اختفاء الأمل - حين يختفي - الا وراء ظلال من الشك والحيرة والقلق حول ولادة المدينة الجديدة في ظل الأوضاع المتردية ، لكنه بدا في النهاية متشبها بالأمل ؛ متطلما الى تحقيق الحلم :

لعل المدينة تولد في الليل
تشرق تحت الظلام الثقيل

وينفض من قبره الحلم
يمضي الى المستحيل

لعل المدينة تولد ..
لعل المدينة

ومع ذلك يبقى الصراع بين اليأس والأمل ، والتشاؤم والتفاؤل محتملا في نفس الشاعر ؛ ذلك أن أسباب اليأس والتشاؤم الكامنة في انهيار القضيّة ، واختفاء الحب ما تزال قائمة ؛ وما تزال تملأ وجدانه الرقيق التناغم بالهجوم والأحزان ، وذلك ما تنبئ به قصيدته « تاملات في لغن الحجرية » التي اختارها عنوانا للديوان .

**واستلأت في نصف الليل خزائنه
بملايين الأنجم
« انطقات بمجدد لمسة يده
وتفاهر بعض الأنجم بالوت »**

ويتقدم حزن آخر هو الحزن الأصفر ليعتذر عن غياب الاخلاص ؛ والتداعي النفسى بين الصفرة والنفاق، أو اظهار الود واضمار الكراهية أمر ذائع بين الناس ؛ ومنه قولهم فيمن يبدو هادئا رقيقا فى مظهره ، لكنه خبيث سيمى الطوية فى حقيقته وجهره « انه ثيمان أصفر » أو انه « يضحك ضحكة صفراء » . وأخيرا يأتى الحزن الأسود ؛ والوصف بالسواد يثير فى النفس على الفور معنى الحداد ؛ وهكذا صنع الشاعر ، فجعل هذا الحزن يحل نعيًا باسم جميع المقتولين على أعتاب المسن الحجرية ؛ وهؤلاء المقتولين هم الصدق ؛ والتضحية ؛ والود ، والأصحاب ؛ أما العنصر الآخر ؛ وهو التناقض فى هذه الصورة؛ فيتمثل فى أن هذا الحزن الأسود تقدم معتذرا عن غياب الفرح الذى كان قد عقد العزم على الحضور ؛ ثم حال دون حضوره افتراس الحمى له ، وليست هذه الحمى الا رمزا للسوء والفساد الذى قتل كل دواعى الفرح وأسباب السعادة .

ومرة أخرى لا يستسلم الشاعر لليأس ؛ وإنما يراوده الأمل فى الخلاص ، وإنه ليعتلق به هذه المرة بشكل أقوى ولوضوح من ذى قبل ، فلا يومض لحظة ليتوارى أخرى وراء ضباب الحيرة والقلق ، بل يملأ حسه ؛ ويبقى حيا فى نفسه أمدا غير قصير حتى ليشغل تصويره والحديث عنه المقطع الأخير كله من القصيدة ؛ وتنبع قوة هذا الأمل أيضا من قوة الرمز الذى يحمله ويعبر عنه ، وهو تلك العاصفة القادمة من جوف التاريخ ، وقد يعنى هذا فيما يعنيه ، إيمان الشاعر بأن تطهير الحاضر يكون بالعودة الى الماضى المريق ، والاستمداد من قيمه الأصيلة العظيمة ؛ كذلك تنبع قوة هذا الأمل من تكرار الرمز ، ووصفه بأوصاف متنوعة ؛ فهذه العاصفة:

**عاصفة تنهادر تشر اجنحة زوا
فوق البحر - وتقرب من المدن الحجرية
وهى :**

والتقابل واضح فى القصيدة بين المدينة النقية النظيفة التى يرون إليها ، والمدينة الملوثة المربوطة التى يرفضها وينفر منها ؛ المدينة الأولى عاصمة للجمال ، وضوء على الساحل لكل السفن ؛ وجسر ممتد الى الغد ؛ والمدينة الأخرى حجرية وكفى ؛ وحسب هذا الوصف ايجاه بجمودها وشسحها وقساوتها ، بل لعله من الطيبى حينئذ أن تتبدل فيها معالم الأشياء ، وتتحول الى مسخ مشوه تسند فيه الأوصاف الى غير موصوفاتها المألوفة، وتجرى بعيدا فى غير سياقها المهود ، على نحو يصدم احساس القارىء ؛ ويباغث منطلقه الذى ألفه فى الربط بين عناصر الوجود ؛ وعلى هذا النحو نستطيع أن نستوعب تلك الصور مثل قوله : « انطلقا وميض المدن الجهرولة » ؛ وقوله : « نحمل بين معاطنا .. جثث الأيام القتولة » ، وقوله « تحلنا عربات السخرية السوداء » فى طريق الثلج المنهمر من الأنهار العمياء » .. وهكذا .

ويقدم الشاعر هيموه وإشجانه عبر طائفة من الصور المثيرة التى يضمها إطار واحد ؛ ويقوم تشكيكها الفنى على عنصرى التداعي النفسى والتضاد معا . أما هذا الإطار فهو الحفل السنوى لعيد الميلاد الذى دعا اليه الشاعر أصداقاه ؛ وليس هؤلاء الأصدقاء الا رموزا لمعانى الخير والقيم الإنسانية النبيلة ، وبالطبع تخلف هؤلاء الأصدقاء عن حضور الحفل ؛ لأنهم تلاشوا أصلا من الحياة ، وبدا من ذلك حضرت الأحزان ؛ وتولى كل منها تقديم نفسه للشاعر واحدا اثر الآخر ، وفى هذا التقديم يريق الشاعر الضوء على طبيعتها ومصدرها ؛ وفيه أيضا يتجلى عنصر التداعي نفسه والتضاد ؛ فأحد الأحران اصطبغ بلون الورد ، والورد يرتبط فى النفس بالحب؛ أوليست هدية الماشق المحب الى حبيبته وردة ؟ .. وهكذا كان هذا الحزن الوردى رسولا للحب جاء يعتذر عن غيابه عن الحفل ، ويمثل هذا الغياب بظهور خصمه الحقد الأسود ، واتساع نفوذه ؛ وتدميره لكل مظاهر الجمال والحب ؛

**قد أصبح ملكا ؛ واعتقل العشاق وسجن
الأنهار**

صادر انحصان الأشجار

عاصفة عاتية فوق القلب
تفتح أبواب الأمل المغلقة • تفك ••

•• اسرار الأحلام

تلفس عن أوراق الأشجار

مرض النوم - تزلزل قيعان الأنهار

تأتي لتحرر كل نجوم الليل

وتنشر للصبح الأجحة البيضاء

وهي أيضا :

عاصفة تحمل مشعلها

لتضيء عيون الليل الوحشية

وهي أخيرا

عاصفة ذهبية

وعندما تصل الى هذا المستوى من الألق
والنفاسة تصبح مهياة لأن تحمّل البشرى
بانحسار الظلام ، وحلول النور والحرية والحب ،
ولا يطول بنا الانتظار ، فسرعان ما يتبدل الحال :

تنهض مدن الحب

تنهار المدن الحجرية

تستيقظ في منتصف الليل

الحرية

وإذا كانت الألوان ، وما اشتقت منها من
أوصاف ؛ تمتد احد روافد المعجم الشعري
للساعر في هذه القصيدة ، كما هو واضح مما
سبق ، فانه يمكن القول بأنها كذلك في أغلب
قصائد الديوان ، وأكثر ما يكون استخدامها
باسلوب المفهوم الرمزي في تراسل الحواس ،
وهي في هذا الإطار تستهدف الإيحاء بعمان
وأحاسيس تتداعى معها أو ترتبط بها شعوريا ،
فاللون الأسود شارة الحزن والموت والتشاؤم ؛
واللون الأحمر للإيحاء بالخطر الداهم والخوف
القاتل ؛ واللون الأصفر رمز التفاق والفساد
والخيانة ؛ واللون الأزرق لاثارة الاحساس
بالأمل والهدوء والسكينة ، واللون الأخضر
لاستدعاء معنى العطاء والنشأة الرقيقة الواعدة
المنفتحة الى الحياة ، واللون الأبيض لخلق
الاحساس بالبراءة والنقاء - بيد أن استخدام
الشاعر للألوان الثلاثة الأولى ؛ وهي الأسود
والأحمر والأصفر يفوق من الناحية العددية

استخدامه للألوان الثلاثة الأخرى ؛ وذلك مما
يدعم قولنا بأنه ينطلق في رؤيته الشعرية من
احساس مثقل بالهم ؛ معنى بالآلم ، نزاع الى
التشاؤم ؛ وإن كان يحاول مغالبة ذلك بالتشبت
بالأمل من حين لآخر •

وفي إطار تلك الرؤية الشعرية المهيمة يأتي
احساسه بمحنة المواطن الفلسطيني ؛ الذي
تكاثرت عليه الكوارث ؛ وتواتت النكبات ؛ وأتاه
العذاب والموت من حيث لا يتوقع الا السلامة
والنجاة والحياة ، فاشتد بلاؤه ؛ وزادت جراحه
عمقا • والشاعر يواجه المتلقى ابتداء بهذا
العنوان « الأخوة الأعداء » ؛ ليجمل من تناقض
طريقه وسيلة الى تفسير معنى المفارقة الصارخة
في نفسه من قول الأمر ؛ وما يستتبعه ذلك من
تمعق الاحساس بهول الخطب الذي ألمّ بذلك
الإنسان المهيض الجناح • ثم تأتي القصيدة
صاحبة العنوان المذكور ؛ لتكون تشكيلا فنيا
يشير من المعاني والدلالات الإيحائية ما يدعم هذا
الاحساس ؛ ويزيده رسوخا في النفس

ولعل أهم ما يسترعى انتباه القارئ هو بناء
القصيدة على تكتيك درامي ؛ إذ يفور التصوير
الشعري حول شخصية محددة ؛ هي شخصية
طفل صغير لم يتجاوز عمره ثلاثة أعوام ؛ وهو
ليس مقصودا لذاته بالطبع ؛ وإنما يتكىء عليه
الشاعر ليكون رمزا لجيل بأكمله من الفلسطينيين
لم يشهد أحداث النكبة الأولى ؛ لكنه يعيش
آثارها الحزينة وفواجعها الدائمة ؛ بل يمكن
القول بأن هذا الطفل - بصرف النظر عن انتمائه
الإقليمي المحدود - رمز للإنسان المظلّم المتهور
بيد أخيه الإنسان في أي مكان ؛ فالإنسان هو
الإنسان ، والعدوان هو العدوان ، مهما تنوعت
وسائله ؛ واختلفت أساليبه • واختيار الطفل
هنا رمزا للإنسان يثرى معنى الإنسانية فيه ؛
لما يحمله من مصاني البراءة والسنجاجة وحب
الحياة ، والغفلة التسامة عن كل للوان الشر
والأذى • وقد شحن الشاعر كل هذه المعاني في
الآيات الأولى من قصيدته حين قال :

جاسم طفل أخضر

فرع من شجر فلسطين الأحمر

الطفل المسكين ؛ وعلى تمذيبه ماديا ومعنويا .
أما صوت المذياع الذى شارك هو أيضا فى الحوار
فقد جاء قاطعا فى تقرير الحقيقة المرة وتبريتها :

صوت للمذياع :

لا يسمع الا للموت

يعود شوارع بيروت

ولم تكن استجابة الطفل لهذه الأصوات التى
تنخلع لها القلوب الا جملة بسيطة تتلام مع سنه
الصغيرة ؛ وان كانت تهز المشعور الانسانى
هزا ؛ فما زاد على أن قال : « انى خائب » . ومع
كل مشاعر الاطمئنان والوعود بالأمان التى
حاولت الأم أن تزورها فى قلبه المفزوع فان الواقع
أبان عن زيفها وكذبتها ؛ والشاعر يستغل
امكاناته الفنية الحسنة فى إبراز ضراوة الجربة
وفظاعتها ؛ فيصورها على لسان الكورس بأسلوب
الاستفهام الدال على التهويل قائلا :

آه ما هذى بالموسيقى

تقبل من عصر البربر

ثم يضيف تصورا آخر على لسانه لشده
وأقسى من سابقه إذ يقول إن « داناث » مدافعهم
« تسقط فوق الأطباق الفارغة » مستدعيا بذلك
الى ذاكرتنا تصويره السابق لحالة الجوع التى
يعانها جاسر ؛ والنتيجة المنطقية :

.. فمن يأكل - يأكل لحم أخيه

وحين يشتد الهول ؛ ويفترط عقد الأشياء
يهرع جاسر الى حضن أمه ، باحشا عن الأمان
عندهما ؛ طالبا منها الحماية ؛ كما اعتاد أن يفعل،
واذ ذاك ينطلق صوت الكورس لا ليهدي من روعه
أو ينهيه عنه لفرن ، بل ليكشف عن خيط جديد
فى نسج التجربة :

كورس :

الأم - الشجرة

الأم - النهر

الأم - البحر

والحق أن اقتران الأم بالشجرة والنهر والبحر
على النحو الذى قمه الشاعر لا يمكن القطع
بدلالته الإيحائية ؛ فهل يعنى هذا الاقتران أن ثمة

ولد بتل الزعتر
يحمل فى عينيه « رقصة أمواج البحر »

فى العام الثالث من نهر الدم

هل يعطيه سلاح الجو الاسرائيل ..

.. طول العمر

هل تعطيه الأحلام البراقة وطنا ؟

يمتد على خاطرة من زهر

هل يمنحه الأخوة سيلا وطعاما ؟

وبهذه الأبيات نفسها يرسم الشاعر الخطوط
الرئيسية للمأساة ؛ ثم يتولاها بعد ذلك بإضافة
بعض الخطوط ؛ وتوزيع بعض الظلال معتمدا على
وسيلة درامية أخرى ؛ هى تعدد الأصوات التى
هى بمثابة تعدد الشخصيات فى المسرحية ؛ ولم
يكن ذلك على حساب الأداء الشعري الذى ظل
محفوظا بكتافته العالية ؛ ومن ثم استعان الشاعر
فى تقديمه لتلك الأصوات ببعض علامات الترقيم
ليعطى دلالات معينة ؛ يؤدى التعبير عنها لغويا
الى تضخم النسج الشعري وترحله ؛ فالنقطتان
الرأسيان تعنى أن ما يهدمها من الكلام صادر
عما قبلها ؛ والشرطتان المرسومتان هكذا (=)
تعنى التساوى والمبالغة ، والشرطة الواحدة (-)
فى ثنايا البيت تدل على ارتباط ما يهدمها بما
قبلها ارتباطا من نوع ما ؛ قد يكون ارتباط
التكامل أو التضاد .. الخ . وعلى هذا النحو نجد
تمليق الكورس الذى يعد نذيرا بحلول الكارثة:

كورس : دبابات الأخوة

تعتقل الفجر

ويقلب ذلك بيت آخر صيغ على النحو الآتى :

جاسر = جوع وبكاء

وهذا هو صوت الشاعر نفسه ؛ وقد استجاب
له صوت آخر فى البيت التالى مباشرة ؛ ووصف
هذا الصوت بالكذب :

صوت كاذب :

عربات الخبز تجي.. همه

ومبنى وصفه بالكذب أنه يعطى للطفل الجائع
وعدا بالأطعام لن يتحقق ، ودلالة ذلك واضحة
فى تصوير الأسلوب الوحش الذى عومل به هذا

هذا النسق المزدوج ؛ إلا أن الأداء الفني يبدو في بعض مواطن من القصيدة الأولى أكثر إمعانا في التخفي وراء غلايل كثيفة من الرمز ؛ حتى توشك دلالاته الإيحائية أن تنبهم على القارئ ، ومن ذلك مثلا تلك الصورة التي وردت في ثنايا تصويره لتعاقب موجات الغزو على من يخطبها (مصر) ؛ وأنها ما إن تتهر العدوان في كل مرة ؛ وتشعل شموع الحضارة المتطفنة ؛ حتى تواجه بعدوان جديد ؛ يشيع الخراب في أرجائها ؛

وتقبل عاصفة من جديد

وتجتاحك الغيل من كل فج بعيد

ويتشتر اللاجنون

خياما ؛ خياما ؛ وتقبل طفلة

تشير إلى أمها في الإماء

وتفرق أندلس في النموع

وتفرق أندلس في الدماء

أما تلك الصورة فهي صورة الطفلة التي تشير إلى أمها في الإماء ؛ فالدلالة الإيحائية لهذه الصورة بالنسبة للمستوى الأول من الرمز ؛ وهو المرأة ؛ غير واردة فيما أقصود ؛ ومحاولة استكشاف دلالتها بالنسبة للمستوى الثاني ؛ وهي مصر في قبضة العدوان ؛ محاولة مضنية لا تمنحني عن شيء ذي بال .

على أن الشاعر ؛ مع ذلك ؛ تمكن من خلال الأسلوب الرمزي الببالغ التركيز ؛ المشحون بالدلالة أن يتبنى موقفا معينا من تلك القضية الوطنية ، وهو موقف يقوم على رفض البريق الزائف من القول الذي يتغنى بنصر مزعوم ؛ وهو في الواقع يفتي العميون عن رؤية الحق ؛ ويقوم – بدرجة أهم – على ضرورة تغيير الواقع المهيمن للانسان المصري ؛ إذ دأبت السلطة قبل وقوع الكارثة على التشكيك في ولاءه ؛ ووضع دلائل في موضع الاتهام ؛ فتابعته عيونها ؛ وأحصت عليه أنفاسه ؛ حتى تهدمت روحه ؛ وفقد احساسه بالانتماء ، ولابد لتصحيح الوضع من نزع بقوى الخوف من نفسه ؛ وإعادة الطمأنينة الهاربة إلى قلبه ؛ وفرس الحب بين جوانحه ؛ كذلك يقوم هذا الموقف على حتمية العمل الجاد في هدمه وصمت ؛ بعيدا عن طنين التهديدات

ارتيابا بين الطفل وكل منها ؛ كذلك الارتباط الذي فطر عليه بينه وبين لمة التي أنجبته ؛ وأن عليه أن يلوذ بها كما يلوذ بأمه ؛ أو هل يوحى ذلك بأن الأم لا تستطيع أن توفر له الحماية ، لأن الأخطار قادمة من كل صوب ؛ من الشجرة ، ومن النهر ، ومن البحر ، أو أن الأمر تصوير لشدة الكارثة ؛ وأثارها المذهلة ، بحيث انسحب نيار الوعي ؛ ونشطت فيه حركة التداعي الحر للأشياء . وقد يزكي هذه الدلالة ورود كلمة « الأم » عقب ذلك – في صوت الشاعر نفسه – متنوعة بأشياء أخرى ؛ لا يستغنى ذكر الأم حضور أكثرها إلى الذهن ؛

الأم – الجبل المتقل بالعربات ..

.. المشحونة بالدانات ..

الأم – البيت الرائد فوق الألفام

الأم – الأحلام

الأم – الوطن – الفردوس المفقود –

– الرعب الولود – الحب المصفود

ولما ما كان الأمر قان تعدد مستويات الدلالة الشعرية هنا يتسجم – بأى صورة – مع رؤية الشاعر المنبئة في القصيدة ؛ ولا يتعارض معها .

ومع أن احساس الوطني للشاعر يكمن بقوة وراء قصيدتيه « النبوة مخبوءة في الدماء » ، و « رؤيا شهيد » فإن هذا احساس لا يأتي منفصلا عن احساس المصام الذي أشرت من البداية إلى أنه يسرى في قصائد الديوان جميعها ؛ بل يمتزج به ويتحد معه ؛ وهو احساس بهوم انسان العصر ومعاتاته والآلام ؛ وما يؤيد ذلك أن الشاعر لم يلتقط الا موقفين من أشد المواقف الوطنية اثاره للبهوم والآلام ، أولهما الهزيمة العسكرية التي كانت اكبر كارثة زلزلت كيان الانسان المصري الحديث ؛ والآخرى موقف هذا الانسان في لحظة من أشد اللحظات حرجا ، وهي اللحظة التي صمم فيها على أن يفسل المار بدمه ، فهجر الحياة المادية ، وخلف متعها وراءه ؛ واندفع إلى ساحة الموت والاستشهاد .

وفي كلتا القصيدتين تلوح الانثى رمزاً لمصر ؛ ويجري حديث الشاعر معها ؛ وتصويره لها على

الجوفاء التي تهدر فيها أبواق الدعاية وأجهزة
الإعلام :

وينهض حشد من الميكروفونات

تقول في الألق

ينتشر الوباء وسط سهيل الأذنان

وأخيرا يقوم هذا الموقف على رفض كل نزعة
انهزامية إياها كان سمنها ؛ من تنبؤ بالقيوم
يسرف في التحذير من مقبة اقتحام الخطر ؛ لو
ارتقاء ذليل في أحضان القدر تحت شعار زائف ؛
هو شعار الرضا بالواقع ؛ وبدعى أن النصر
رهن بمشيئة السماء . ولعل من المفيد أن نضع
أمام القارئ مجموعة الأبيات التي تصور تلك
الفكرة الأخيرة ؛ ليتأملها ويشاركنا استبطان
دلالاتها ؛ يقول الشاعر :

ثم يجيئون بالحجة الباطلة

وهذا البيت يتلو الأبيات الثلاثة السابقة ؛
واستخدام أداة اللفظ « ثم » في أوله يوحى
بالثقل المغايرة ؛ وهي نقلة إلى عنصر جديد في
السياق ؛ لكنه يشترك مع سابقه في وقوف
الشاعر من كليهما موقف الرفض . أما هذه الحجة
الباطلة فلا يفصح الشاعر عنها ؛ وغاية ما هنالك
أنه يردف البيت السابق بقوله :

ويقبل هذا المؤرخ

مكتفيا فوق نبش قديم

ويقرا ... ماذا تقول النجوم ؟

وماذا تقول الصحائف في كفه عن مدموم

وتشرق بدر وحطين واقادسية

هو النصر يقبل من موعد في السماء

تنامين بين الرماح

وتحت السيوف

وقلبك معتقل في التزييف

إن التامل الميق لهذه الصور الشعرية التي
تشكل منها الأبيات - يبيننا بأنها تنبض
بإبهاات كثيرة متنوعة ؛ لكنها تتأخر في النهاية
لتدفع الحجة بالفساد والبطلان ؛ فالتعبير
بالانكفاء في ذاته يزعم إلى استبداد الحاضر بكل
تحدياته ومضمراته ؛ وتلك سمة عجز وضعف ؛

وهو انكفاء على «نبش قديم» أي على شيء مهترى
مطموس المعالم ؛ لا يشير الركون إليه بخير ؛
ولا تؤدي الثقة فيه إلا إلى الضياع . وهذا المؤرخ
- رمز دعاء الاستسلام - يسائل النجوم ؛ ويقرا
طولها ؛ ويذيع ما يزعم أنها تخبره به عن
أحداث المستقبل ؛ فهو منتج ؛ وكتب المنجمون
ولو صدقوا . وكأننا يستلهم محمد إبراهيم
أبو سنة في قوله : « وماذا تقول الصحائف في
كفه عن مدموم » قول أبي تمام في فتح عبورية :

يبض الصفائح لأسود الصحائف في

متوهن جلا الشك والرب

لكن مع احتفاظه برؤيته الخاصة ؛ ومنهجه
الفني المتميز . ويأتي وصف بدر ؛ وحطين ؛
واقادسية بالإشراق ؛ إيهاء إلى انتصار المسلمين
في هذه المعارك ، ومحاولة استغلال نزعة القدريّة
المتخاذلة لهذا الانتصار ؛ وهذه العواطف
الناثرة به ؛ بل أنها تضيف إلى ذلك زعمها بأن
النصر قادم لا محالة ؛ إيمانا منها بأن التغيير هو
ناموس الحياة ، وأن دوام الحال من المحال .
وهذا المعنى يقنع به ذلك الاستفهام الإنكارى في
قوله :

وماذا يقول ؟

ثم يقدم الشاعر وجها آخر لتلك النزعة
الانهزامية المرفوضة ؛ فتقع بقناع زائف من الدين
ويتشئل في قوله :

هو النصر يقبل من موعد في السماء

لكنه يعقب عليه بصورة بالغة القوة في الرد
والإفحام ، اذ يقول :

تنامين بين الرماح

وتحت السيوف

وقلبك معتقل في التزييف

فهذه الأبيات تمثل مطلع القصيدة ؛ وتكرارها
في هذا المكان ؛ يوحى بأن الاستطاعة للواقع
الآلئيم ، انتظارا لهبوط النصر من السماء ، دون
تهيئة الجو المناسب ؛ والأخذ بالأسباب الصحيحة
لتحقيقه ؛ لن يغير من الأمر شيئا ؛ وسوف نظل
عند نقطة البداية لا نتجاوزها ؛ وهو بقاء مصر بين

مخالب العدو الشرس ؛ يستنزف دماءها ؛ ويجرد حركة الحياة فيها -

لا سبيل اذا الى استنقاذ الأرض والحياة كلها؛
الا باقترام الأموال وركوب المخاطر وما أكثر ما
يتولد الخير من الشر ؛ وما أعظم أن تنبثق الحياة
من الموت ؛ ومهما كان من تسمم الجو بنبوءات
الدمار ، فإن الأمل الذي أضاء في ليل المحنة كان
أقوى من العاصفة ؛ لأنه أمل يرتوي من نبع
الصلاية العريق الذي يبذل من فجر التاريخ ؛
ويستمد عبر عصوره المتطاولة .

وكما وظف الشاعر أسلوب التكرار ؛ من
قبل ؛ لتأكيد بعض المعاني ؛ مملك هذا المسلك
هنا ؛ فكرر كلمة « شعاع » خمس مرات ؛ لإبراز
قوة الأمل ؛ وتعميق أثره في النفوس . وزيادة
على ذلك وظفه توظيفاً فنياً آخر ، هو أن يكون
بمناخاة قاعدة لتغيير معنى سابق مرفوض الى معنى
مختلف عنه ، أو مضاد له ؛ وهكذا جاء تكرار
البيت الذي يقول :

وتنهض اغنية فوق ساقى التخليل

لا بنفس الإيحاء الذي يشعه في مقعدة مقطع
سابق ، وهو التفتي بالنصر كلاماً ولحنا فحسب؛
ولكن ليوجهه الوجهة الصحيحة ، وهو أن النصر
محصلة للمعاناة :

لتشهد أن النبوة مفبوة في النماء

كذلك يتكرر هذا البيت نفسه مرتين في آخر
التصيدة - مع اختلاف يسير - اذ يقول :

يطيل لك الليل هذا الشقاء

إلى أن يصاوحك الفجر والوطن المستباح

بلن النبوة مفبوة في النماء بلن النبوة مكتوبة بالجراح

ليكون هذا التكرار بمثابة فصل الخطاب في
القضية ، والجواب الحاسم الأخير عن ذلك
السؤال الحائ الذي تردد هو أيضاً مرتين :
« كيف سنبدأ هذه المسيرة ؟ » (١) .

بداية المسيرة التضحية بالنفس ، والاستشهاد
في سبيل الغاية العليا ؛ وهي انتداه الحبيبة
المقهوره (مصر) ؛ ومنتبع التضحية ، والدافع الى
الاستشهاد هو الحب الذي يملأ قلب المحب ،
ويسرى في دمه ؛ ويوجه حركته ؛ فهو حب يبلغ
مرتبة العشق التي يتحدث عنها المتصوفة والتي
نضحت بها تلك الافتتاحية الجميلة للتصيدة
« رؤيا شهيد » :

قلبي ٠٠ اتنا في اول الحب وفي يوم الفراق

وهي صورة تحمل طابع الفكر الصوفي الذي
يلتبس أمره على الفهم العادي في كثير من الأحيان،
ويحتاج الى تفوق من نوع خاص ؛ ومن ذلك النبع
نفسه جاء قوله :

كان توقيت الغروب

يلتقي في لحظة العشق بتوقيت الشروق

فالتناقض بين الغروب والشروق هنا ، يكاد
يكون هو نفس التناقض بين قول الحب ؛ ويوم
الفراق ، هناك ، لكنه تناقض ظاهري لا يحول
دون التقائهما في الحقيقة ؛ فالغروب هو فراق
الشهيد ورحيله عن عالم الحس ، والشروق هو
ميلاد مصر الحبيبة بخلاصها من العدو ، وبداية
مرحلة جديدة في تاريخها ، بل انه أيضاً ميلاد

(١) نوجه نظر الشاعر الصديق الى ذلك الخطأ التحوي في قوله في هذا القطع من القصيدة « وانت
التي تزرع الورد في العاصفة » فخطاب هنا للمرتدة الزنقة ، ولذا يجب أن تلتحق به. التصحيفية الخلل
الفراق فيقال : « تزرعين » ، هذا الى جانب الخطأ الأخرى قليلة جاءت في بعض النسخة مثل دخول السين على
الضمار المسبوق بإضافة الاستفهام « هل » في قوله : « هل سيجهز الزمان السيد » (ص ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢)
وقوله : « لعل سيجهز الرئيس الذي مرقت » (ص ٧٨ ، ٨١) ، ومثل جمع كلمة « النهار » جمع
مؤنث في قوله « وانت جميع النهارات » . ولذا كان بعض الشعراء العرب المتأخرين استعملوا لانضمام غرق
قواعد اللغة ، وتزريق ابتنيها فالتى اديا بالتشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ، بما له من ثقافة مربية أصيلة
أن يقع في مثل هذه الأخطاء . وتنتج أخيراً الى خطأ إملائي ، ربما لا ذنب له فيه ، في قوله : « يمسك
الافق وتلهار الفيوم » ، « يملأ التربة في الأرض » (ص ٥٤ ، ٥٦ ، ١٠٩) ، والصواب أن تكتب « تلهار »
على الف .

فى واقع الأمر ؛ تصور وجهها آخر من وجوه
العانة الإنسانية ، وإن لم تكن وليدة هذا العصر
بل شقى بها الإنسان منذ عهد بعيد . والتجربة
التي تشيد اليها هى قصيدة « الفنى وتفاح
الأمير » ، وملحح العانة الإنسانية فيها أنها
تصور وطأة الصدام بين تحقيق الإنسان لرغباته
ومطالبه الذاتية ، وبين تقاليد المجتمع التي
تأبى ذلك بشدة . ومنشأ هذا الصدام حب غير
متكافئ الطرفين ، فأحدهما يقبع فى أدنى درجات
السلم الاجتماعى ، على حين يستقر الآخر فوق
القمة ، وبينهما تقف تقاليد المجتمع سدا منيعا ،
يبد أن سلطان الحب عندهما كان أقوى نفوذا
من سلطان التقاليد والعرف الاجتماعى ،
فانهارت أمامه كل السدود والموانع ، وبدلا من
أن يبقى حبا رومانسيا ظامشا ، ارتوى حتى
الامتلاء :

تابع اللقاء واللقاء

والمر التفاح فى حقائق الأمير

واقبل الحصاد فى القرى

وانتجب الفرام والفتاة

وجه طفلا

وبهذا يخطو الشاعر على درب الواقعية المعتم
بظلامه ولوحاله ، وتكون الاستجابة لهذا ، الفعل
الأليم من قبل الطرف الآخر الذى يؤمن بالتقاليد
الاجتماعية ، ويحرص عليها ؛ استجابة بالغة
العنف ، يصورها الشاعر بقوله :

وفى المساء

تحرك الأمير والقلام والماء

القتلتا

ليذبحنا صبية يفسه (٢)

فى الفجر انزلت الى المياه

مذبوحة : فى النيل كى يزيل عارها

روحى للشهيد نفسه فى عالم الذكرى والخلود ؛
وكل من الغروب والشرق . بهلا تهب السابعة
يلتقيان معا فى لحظة واحدة ، هى لحظة المشق ،
اللحظة التي تنوب فيها الحسود ؛ وتنهادر المواجهز
بين ذات الماشق وذات المشوق ، ويصبح الكل
فى واحد ، فعند هذه اللحظة يفسح الماشق
وجوده استيقاظا لوجود المشوق .. وهكذا كان
من حق الشهيد أن يهتف فى نهاية القصيدة
موجهها خطابا الى حبيبته التي افتتداها بحياته ،
فانلا :

ان ميعادك حان

ان ميلادك حان

ان ميلادى حان

وجاء هذا الهتاف تنويجا لمشاعر الفبة
والسماعة التي فاضت بها نفس الشهيد فى عدد
غير قليل من الأبيات ، سبقت هذه النهاية ؛
وصيغت جميعا بأسلوب حماسى جارف ، يدل
عليه صيغ الأمر المتوالية فيها مثل : « فجرى
شمسك فى الشرق » ، « بوحى للبحيظات
ببيقات القيام » ، « فجرى شمسك فى الغرب » ،
« بوحى للمنارات ببيعاد الصدم » ،
« فجرى شمسك فى الأفق » ، « قولى للرياح
المسر تاتى بالسلام » ، « فابمشيه الآن .. »
(أى التاريخ) .. ، « ابمشى هذا الحطام » ،
« انسجى الدرع من الدم » ، « ابدلى الآن
وقومى » ، « غيرى الريح .. » ، « غيرى الحزن
وتاريخ المكان » ، « ابمشى عن صولجان » .. الخ
ولا تفتش هذه اللغة الحاسية من فنية الأداء
الشعرى ، فهى ، فيما أرى ؛ أكثر النفقات
انسجاما وتعبيرا عن الجو النفسى لتلك اللحظة ،

ومن التجارب الشعرية التي تستوقفنا فى
الدويان تجربة تيلو ، لأول وهلة ؛ استجابة
لحادث فردى خاص ؛ وتناهى جانبا عن عموم
الإنسان المعاصر ؛ التي شغل بها الشاعر ، لكنها

(٢) لا أعرف سببا لإسناد الفعل المضارع الى ألف الاثنين ، فالسياق يشير الى أن الفعل مسند لأكثر

من اثنين ، كما هو واضح فى البيت الثانى ، ولو قال لينجوا ما احتل الوزن .

وظفها يلعب الحل فوق صدرها من آخر الصعيد واليه لا تقول سرها والنيل اسود بلون شعرها

ويمثل أسلوب تقديم الشاعر لتجربته في هذه القصيدة إضافة فنية لما سبق أن رصدناه من قبل ، فهو يستخدم التكنيك القصصى بفطنة واقتدار ، متجنباً ما يمكن أن يؤدي إليه الاعتماد على هذا التكنيك في الشعر من رقابة تفيض معها حيوية العمل ، واتخذ من ذروة الحدث الدرامية نقطة بداية ، مستغلاً فيها إمكانات بعض الصيغ اللغوية الى جانب طبيعة الحدث نفسه ، في إثارة الوجدان وتحريك المشاعر :

لا تخبروا الشجر بانها مذبوحة تنام في النهر

ويتراوح التقديم بعد ذلك بين صوت الشاعر ، وصوت العاشق الحزين في انسيابية مرهفة ، يبدو خلالها الشاعر متعاطفاً مع صاحبه، مؤرقاً بمأساته

شهران والحديث دافع يطوف بالقرى عن عاشق أتى مع المساء من آخر الصعيد .. جاء يسائل الضلال عن حبيبة يفسد عن عود قمع كان يشق الفناء من يومها وقرىتي تنام في تابوت حزنها

ويستخدم الشاعر أسلوب التكرار لأثراء المعنى ، واحكام البناء الفني ، وأوضح ما يكون ذلك في تكرار مطلع القصيدة في خاتمتها ، فهو حينئذ بمثابة خيط رقيق يشد البداية الى النهاية ، وتكتمل به المأساة فصولا ، فإذا كانت البداية هي مجرد النهي عن اخبار الشجر القائم على ضفتي النهر بأن المشيقة قد ذبحت ، وللقيت

جنتها في تياره فإن الخاتمة تسيطر اللثام عن سر هذا النهر الذي ظل مطويا طوال القصيدة ، ليس ذلك فحسب ، بل تحفر للمأساة عمقا جديدا :

لا تخبروا الشجر فسوف يدلل الشجر

ومع انه من المتعارف عليه أن حسية الصورة الشعرية لمحد أسباب قوتها وجمالها فإننا لا نستطيع أن نخفي إعجابنا بتلك الصورة التقريبية ، التي يقول فيها العاشق :

أميرتي .. يا أجمل الأشياء سماعك الفناء جعل الفناء

وبعد ، فإن الشعر الحقيقي تجربة شاقة ومعاناة ، وقراءته قراءة متأملة فاحصة تجربة ومعاناة كذلك بنفس الدرجة ، ولعل أقول أن رحلتي مع ديوان الشاعر الصديق محمد ابراهيم أبو سنة « تأملات في المدن الحجرية » كانت اختبارا حقيقيا لصديق هذه القضية ، واختبارا حقيقيا لصديق قضية أخرى ، هي أن الشعر الأصل موقف ، موقف من الانسان ؛ ومن المجتمع ، والحياة بأسرها . ولمسح لنفسي أخيرا أن أقول ان هذا الديوان على الرغم من صعوبة بعض صوره الرمزية ، واستعصائها على الافضاء بايحاءاتها في بعض القصائد مثل « يؤوب المسافرين » و « حلم يتفطر بالصرخات » وعلى الرغم من القيمة الفنية المحدودة التي أسفر عنها تجريبه لقالب قصيدة النثر في قصيدته « رسالة الى الحزن » - على الرغم من ذلك فإنه يمثل عطاء سخيا يضاف الى رصيد الشاعر ، الذي غنى قبله بأربعة دواوين . وقدم بسمه ديوانا جديدا لم يسمعنني الحظ بقراءته بعد ، وبهذا كله ترسخ لقدام الشاعر في عالم الفن الشعري ، وتسمو قامته بين جيله من الشعراء العرب في هذا العصر .

القاهرة : د . شفيح السيد

للمعاملين بها الخارج والعاملين ..

المصريين والأجانب

شهادات ادخار

بنك مصر



الدولارية

العملة الادخارية الذي يمكنكم من استثماركم في سوقه في مصر والدول العربية

الدولارية

تحقق لكم مزايا أكثر وأفضل

- تضمن لك أعلى عائد متاح في سوق المال المصرية.
- الحد الأدنى للاستثمار ٥٠٠ دولار ومضاعفاتها.
- تصريف الفائدة بالدولار كل ٦ شهور.
- الشراء بدون أي عمولة أو مصروفات.
- يمكن استرداد قيمة الشهادات بالكامل دون أي خصم حتى بعد صرف كوپون الفائدة.
- يمكن الاقتراض بضمانها بشروط ميسرة بالعملة المحلية والأجنبية.

يمكن الشراء نقدًا وبدون إقرار جمرک

أو أي عملة أجنبية أخرى قابلة للتحويل

القوائد معفاة من الضرائب

اشترى اليوم شهادات ادخار بنك مصر الدولارية وتفتح مزاياها العديدة

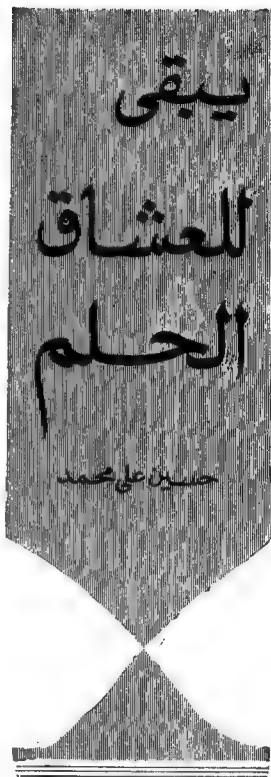
١ - قصائد افتتاحية

قال صاحب : في يوم الحشر تكون
لأفواج العشاق الشعراء إماما في الملباع
خلعت عن أدب الجيل الثالث إذ يكبو ،
يمتد عن العلية ، مصرع جنرال إسرائيل
في (صور) ، وشارون يزمر و لبنان
لنا ، في السلفادور قتال يتجدد منذ
ثلاثة أشهر .

(هل تصدر فتوى في تحريم القتل؟)
مئات الأطنان من الديناميت وورد الموت .
(الليلة تقتحم قيادة قوات الأمن المشتركة
بيروت لتحطمها « شارون » و ديبوس
ذرى يمكنه تحليل الأورام بجسم الأنثى ،
أمريكا تنفق في العام ثلاثة مليارات في
إطعام القطط الخاصة بالجيش الأمريكي
ووجه عجوز - من يالما في التسعين ، حل
الصفحات الأولى من صحف اليوم . يقول
« أنا لأحلم بالخبز ، أو اللبن أو السلوى ،
بل يشقيني ضيعة أهل في بيروت » .

٢ - بداية اقوال منقطة

ارجع من ذبيان ، بأ بدلي عله
التور الغامر - وردا يفتح في أنسام السيف
أعود ووجهك يا حلة) يسم لي (هاهم
أطفال ، أترى يحلم كل منهم بفد .. ؟
أترى تنهض فوق الأنقاض بلاد تتجدد ،



٤ - بعد قوافي الأوان

هأنذا فرسٌ يسقط في الحنية ، قولي
من أنبأك الليلة أن الساق ابتعدت ، طارات
في للحوض الطيب ، للشيب الأخضر ،
وكتابك منقوش فوق شغاف القلب .
صوتك يا (عبلة) في أذني يغمغم ،
والخيال تحمحم إذ تفتقد الفارس : يأتي
زمنٌ يظهر فيه الحق ، وتعرف « عيس »
أنك من أنفيسها ، تمنحك الحب .

٥ - آخر كلمات عبلة

هل أنت تغيب الليلة ، تشركني
وتسافر ، تترك قلبي ذاك يعذب ، كنت
تجيء كعاصفة ، وترج ضلوعي ، وتغك
القيد ، فيهدأ ذاك المصفور النائر في
في الصدر
كنت تغني ، تملأ هذي الدنيا بغنائك
ترحل برحيلك كل شمس الدنيا ، تبقى
الظلمة سيدة الموقف ، هل يريك الآن
الفرس ، السيف ، القمر ، الزهر ؟
من يقرأ شعرك ؟
من يركب فرسك ؟
من يرقب عبتك الحسناء ضحى
من يحمل سيفك في ساعات الكر ؟

تسمع ، تفتح حضنيتها للشمس ولا تبصر
أضواء الحرب ؟

من آخر أرض الله أجيء إليك ، فقول
للمدن الفظة : إن الحرب سترحل عن وادينا
الطيب ، تغمد حريتنا في الصخر ، ويبقى
للعشاق الشعراء : الحلم ، ورود بيض ،
شارات خضر ، ظل ، أمن . (عنترة)
الليلة يخلع بزته ويخلق في أجوائك يابس
الطير الطيب

٣ - البعث

يطلقني حبك من أسر الأسوار ،
أغني لك أغنية الحب الموار ،
أعود صبيبا ياعبلة ،

نقتلع الحزن من القلب ، ونبلر أفراسنا
.. أحلاما .. ونثرثر ، نجلس في ساحات
العشاق ، ويلتحم الجسدان ، وأخشى أن
يحصدنا الجمع وأنت تغنين ، ويمر
صوتك قنطرة الخوف ، وتفاحك أفضسه ،
في قلب صباي كنت البذر ، وكنت الأول
في ساعات الكر ، وكنت الأول في ساعات
الطنن ، أرائي أنزل عن فرسي ، لا أقدر
أن أهرق قنطرة هموي ، وأعد الآخر في
ساعات الموت ، أتوه صبايا في ساحات
القوم وقد طلبوا أن أحلب شاة أبي !

الركض

يزيل عنها الغبار .. لا يزال أمامه متنسح من الوقت للقيام برحلة أخرى .. يفصل سمعه عن حدير آلة التسجيل وثرثرة خليط اللغات من حوله .. يروغ بصبره صوب تلاعب زجاج البنايات الضامقة وأشعة الشمس .. يتأمل علوها وضخامتها .. يدع أنامله تمثت بشاربه الكث ولحيته النامية .. يتحسس جيبيه .. يستحوذ على نفسه ، يدميها بسؤال كل لحظة ..

وأخترتها معاك يا بسطاوى ؟

هي المرة الرابعة التي يعود منها حيث يلتقطونه بسياراتهم من على المقهى .. أعمال سريعة منذ الصباح تحيل وتنزيل .. بناء وهدم .. تعال يا ولد روح يا ولد .. يجوبون به أزقة المدينة وضواحيها من أقصاها إلى أقصاها .. يمارس كل المهن التي تستلزم الركض والنضج واللهاث .

ستسلم الغربة عافيتك يا بسطاوى .

يستل من جيبيه رسالة قديمة مبللة بالعرق والأوساخ سبق له أن قرأها عشرات المرات .. يتجهج الحروف .. يقرأ .. وكلما قرأ سطرا يسترخي في جلبابه أكثر .

الغربة جبل صوان يا بسطاوى يجثم فوق الصدر كالكاينوس .. تشميع الضيق والضجر إلى حد الانفلت صوب الميناء أو البكاء بعيدا عن عيون المصاحب .

قالوا إيه إلى رماك على المر .. قلت إلى امر منه .

خليط من رمادية الطمي وخضرة البرسيم وصهد البراري الجافة هو وجه بسطاوى المنحوت من الحدة .. كفاء هما أقصى ما في الخشونة من خشونة وأهداب لم يفلج الاغتسال على عجل في محو آثار الأسمنت عنها وكذلك رذاذ الجير والطلاء العالق .. عنق يشرب كصار هو عروق وعظم ودوائر رمل تلتف وعينان تفرغان من احتواء كل ما حولها دفعة واحدة .

يهبط بسطاوى من الحافلة .. يعطى ظهره للشمس الراحلة عن مدينة جمة .. يتعطى .. يندلق في أرتال المركبات المتسابة .. يندلق فجأة عبر الطريق وكضا صوب الجهة الأخرى حيث المقهى .. تصدر عن كواكب العربات أصوات متباينة وتطل منها وجوه حانقة .. ماعدا وجهته لا يعبر بسطاوى انتباه البصر .. إلى أحد المقاعد يلتقى بموده الفارع كنخلة الجرووف .. على مهل يمارس التخلص من اللهاث وتبجح المفاصل .. يبدأ عبر جلبابه الصميدى القضافاض .. تتخلى إحدى قدميه عن زئوبتها المتكاثرة .. يتأوه وهو يرفع الساق يبطه ليربصها فوق الأخرى فتتقلص أخاديد الوجه وتحتجر الشفتان .. يزفر بحرقه .. يتحسس عمامته .. ينحى عن كتفه تلفيحة الصوف .. ينفذها ثم يوسدها التقاء البطن بالفخذين .. يشرع ذراعيه في الهواء ثم يصنق .. ينضطل الهواء فوق الرأس .. يرتج المكان .

براد شاي مصرى ثقيل وحجر .

ينظر إلى ساعة معصمه الضخمة ويطرف كنه

وهيبة تأمى أن تفارق الحيال وبو اللحظة ..
هناك كجيرة المسل على ضفة النيل تنتظر وتحلم
بليلة الدفوف والمزار والزغاريد وعيارين نرى
الهواء من بندقية شيخ الفخر ..

— خلخال فضة وكردان ذهب بدلاية وسلامتك
يا بسطاوى .

حلفت أمك أن تمد من أجلها (ماجور) حناء
ستكسوها به من مفرق الشعر حتى بطن القدم
.. ستحيل سمارها يا بسطاوى الى صفار
الكركم .. يتجهى .

— قطيفة (زبدة فرنساوى) وملس أسود
وجلابية (العتبة قنز) .. أوعى تنسى
يا بسطاوى ..

أنسى قال !! آه يا زينة البنات لولا جواباتك
ولمَّ «البليديات فى آخر الليل والجموزة :

تمبق جوانح بسطاوى براحة الطين والنوار
.. يعج سمعه بأهازيج النيل وخشولة القصب
ومواويل الرفاق المشروخة بالتمب وهمس الصبايا
الناعس أمام النور ساعة المشية .. تحلق
حواسه مع تمنيات وهيبة المختلجة وهى تخفى
وجها خلف ظهر أمه لحظة الرحيل ثم وهى تناوله
كفها المرتعشة بسخاء ..

— ترجع لى سالم وغانم يا ولد عمى ويكتيك
شر الطريق .

فقط مهرج وتكاليف نرحك يا ست العرايس
وغرفة من الطوب النى وجاموسة ولادة وأقول ،
يا عالم تمالوا شوقوا العز !!

نساء من كل لون وجنس يليسن حرير غالى
ومجوهرات وحلى تريق يتسكنن أمام واجهات
المعارض .. يعمرن بأبصارهن النهمة كرفس
الأزياء والتكنولوجيا والمطور .. مثل الشمع
وعيدان الحس جعل منهن الظل ومكيفات الهواء ..
جيبيلات بالراحة وانعدام الهم الى حد الهوس ..

ليس ثمة حول يلطخن طينها أو جاموس يجمع
روثه قبل شروق الشمس .. كذلك لا صقيع
يشقق الوجوه أو حر صيف يلفح .. أكف عاجية
ناعمة وخدود تلمع وأصابع تلمط .

أجملهم يا بنت الهم لا تقترب من مله اذن
نخالة .. آه لو أورتني عيك قيراطا من الطين
و بهيبة عليها القيبة أو حتى علمنى صنعة ..
لم يترك لى سوى الكتف والزند وزمان اغبر .

يشرب بسطاوى الشاى الأسود محدثا صخباً
.. يعود للرسالة يتجهى .

— من يوم سفرك عمدتلى أروح حدا القناية
الغبيلة ..

توقفت سجارة .. يسرع بسطاوى بدس
الرسالة فى جيب صدريته على عجل .. يتحفز
فيتفتح الصدر ويبرم الشارب .. من جوف
السيارة يطل وجه رطب يملوه عقال .
— يا ولد .

حول السيارة ونى لمح البصر تنكدس السمحات
الكالحة كالعادة ..
أنا يا عمى .. أنا يا عمى .. أنا يا عمى .
— اصعد أنت .

يفوز بسطاوى برحلة الركض الخامسة .
يتراجع الباقون . يتيمثرون . تحتل سمم
بسطاوى كدمات أمه عنقها كانت تتلقفه بين
ذراعيها لدى عودته من الترحيلة . يا ولدى
(مادام هنالك المود .. اللحم يعود) .

ليس على مراحل يلقي بسطاوى بطوله الى
حوض السيارة .. يرتطم الرأس بحافة الحوض
.. يصرخ ..

— ملعون أبو الفقر .

نحوه لا يلتفت أحد . تتحرك به العربة .
للمرة الثانية فى غضون دقائق وهو يتحسس
عظام الجسجة يستل من جيبه الرسالة . يتجهى
الحروف ويهدأ فى جلبابه القضااض .

جئة : احمد وبيع الاسوانى

توبيعات على الحب شرقية

سائل حقي

١ - قبض الريح

.. كنا تحطمتنا !

لما ابلغنا الشاطئ المنشود ،

كنا قد تحطمتنا ! ..

كنا فقدنا الزاد ،

والأحلام والأنفاس - والمأوى !

كنا تمرينا ..

فيم إذن .. كان الرحيل ؟ !

فيم إذن .. كان الكفاح المر ،

والأخطار ،

والإصرار

والصبر الطويل ؟ !

.. والتيه في الصحراء ! ..

والن والسوى ؟

٢ - في النسيان

مازلت أذكر كل شيء !

رغم النوى .. رغم الأمى . رغم الجراح !

رغم السنين ..

ياكل أحلام السنين !

مازلت أذكر .. ياترى .. هل تذكرين ؟

أو أن قلبك مثل مصر ،

« كل شيء فيه .. ينسى بعد حين ! »

في أعدادنا القادمة



تقرأ شعرا لهؤلاء :

زين السقاف

اسماعيل الوريث

أحمد مرتضى عيده

عبد الرحمن عبد المولى

د - شكرى عياد

محمد صالح

عبد الله الصيخان

عبد السميع عمر زين الدين

محمد على الفقى

على منصور

فوزى صالح

ناجى عبد اللطيف

حميد سعيد

وصفى صادق

مصطفى كامل بيومى

٣ - كى تكون !

كن لمن يظلم .. قطره !

كن .. لمن يقرأ .. حرفا

كن .. لمن يكتب أوراقا وحبرا

كن له فكرا .. ورأيا ..

كن لمن يضرب فى الظلمة .. نجمة

كن لمن يهوى بقاع اليأس .. طوقا

كن لمن يحكم .. عدلا ..

كن لمن يظلم .. درسا ..

كن لمن يخرج للأعداء .. سيفا

كن له زحفا .. وقصفا ..

كن لمن يعشق .. زهرة ..

كن لمن يحتاج .. صدرا ..

كن لجذب الأرض .. نهرا ..

كن لصوت الناس .. شعرا

لا تهانئ أبها الإنسان قهرا ! !

كن كذلك ..

كى تكون !

كى يكون الكون .. كوئنا

ليس قبرا ! !

كفر الزيات : سالم حتى

الحياة في توابيت الذاكرة

وعبر الصقيع ..
تجوه إلى الرياح بكل أريج الطفولة
تعالى ليلى ..
لتوقظ شهوره من جديد
تباركني الشمس ..
حين تجيئين ليلا
وحين أراك أراي أعصر شعرا
أعيشك في لحظة العشق دهرا
أجوس خلال المفاوز ..
أثم قاع المحيط ..
أضم دثار جناحات غيمك
تحيط بي المزن من كل جانب
يهدهني خطر مطمئن ..
من الأمسيات القديمة
فتنت في الصلر .. سبع سنابل
خضر
وتصبح أعملة المبد الأزل ..
نخيل حين على ضفتي

(١) افتتاح

تجيئين ليلا ..
على قهقهات الشمس الغربية
تجيئين ليلا ..
تزين هذا الفضاء
فتعبر وجهي ابتسامات عشقك
ويبحر بي .. هبي ..
من زهور الإياب المفاجيء

فَأَنْضُو الثِّيَابَ عَنِ الْجَسَدِ الْمُتَهَرِّئِ

أَلَيْسَ طَيْفُكَ ..

كَيْفَا أَسَافِرُ - حَبْرُ الْقَضَاءِ - إِلَيْكَ

وَأَحْمِلُ ضَغْنًا .. مِنْ الزَّمَنِ الْمُسْتَبَاحِ

فَأُغْرِبُ ظَهْرَ الْمَرَارَةِ

كَمَا كَانَ « أَيُّوبُ » يَفْعَلُ

أَكْفَرُ عَمَّا حَنَنْتُ قَدِيمًا

فَذَلِكَ مَغْتَمَلٌ بَارِدٌ .. وَشَرَابٌ

وَأَغْمَضُ عَيْنِي .. أَغْوَصُ ..

وَيَنْتَشِرُ الْبَحْرُ فِيَّ .. يَدُّ عُرُوقَا

بِدَاخِلِ جَسْمِي .. الطَّوِيلِ الزَّمَنِ

(٢) عود على بدء :

وَيَطْمُنِّي السِّيفُ حِينَ أَفْتِقُ

تُرْفَرُفُ فِي مَقَلَّتِي الدَّمُوعُ

وَيَتَسَحَّ الصَّمْتُ .. تَحْبُو عَلَى الْأَمَاكِنِ

فَأَرْجِعُ مَنْسَحًا ..

أَتَخْفَى وَرَاءَ الظَّلَالِ الْمُرِيبَةِ

أَجْرُجُ رَجُلِي بَيْنَ مَنَاقِيرِ تِلْكَ الصَّخُورِ

أَدْحَرُجُ صَوْتِي ..

عَلَى دَرَجٍ .. مِنْ صَرَاحِ السَّيَاطِ

الَّتِي لَا تَجَامِلُ

تَسِيلُ دُمَاقِي فَوْقَ أَهْلَةٍ كُلِّ الْمَنَابِرِ ..

وَأُنْتَفِ حَوْلَ السَّهْوِ

وَأَسْمَعُ صَوْتَ اصْطِدَامِ دُمَى بِالرِّيَاحِ ..

يَخْطُ عَلَى الرَّمْلِ .. حُلْمًا .. كَسِيحًا ..

جِيحًا ..

غَرِيبَ الْمَلَامِ

فَهَذَا زَمَانُ الْجَفَافِ

وَقَتْلُ الْعَصَافِيرِ .. عِنْدَ الْمَرَائِ

(٣) اعتذار متأخر :

وَهَا أَنَا صَخْرَةٌ

يَسْتَرِيحُ عَلَيْهَا امْتِدَادُ الْجِهَاتِ السَّحَابَةِ

لَقَدْ ضَاعَ مِنِّي الزَّمَانُ

فَكَيْفَ تَعُودِينَ - يَوْمًا - سَنَابِلَ قَمَحِ

تُغْنِي .. ؟ !

وَكَيْفَ تَقَامِرِينَ فِينَا .. بِلُورِ التَّمَنَّى ؟ !

يَشْتَقِي عَلَى النَّفْسِ ..

أَنْ السُّؤَالَ ثَقِيلَ الْخَطَا

فَنِي زَمَنَ الرِّكْضِ ..

لَا شَيْءَ يَبْقَى بِقَاعِ الْعَيُونِ

وَلَا شَيْءَ يَثْبُتُ عِنْدَ حُلُودِ الزَّمَانِ الْمَعَانِدِ

وَرِيحُكَ - يَأْمَنُ مَلَأَتْ الْقَوَادِ -

تَجِيءُ مُحَمَّلَةً بِالسَّلَالِ الْفَوَارِغِ

مِنْ كُلِّ شَيْءٍ

فتهرب من جنبائى القصول اضطرارا
وكل الليالى المجوس ..

تراقص ألسنه اللهب المستكين

فينزف جرح الثوائى

وأطعم نارك من عصف قلبى ..

حين تحط على كفى طيور الرياح ..

ويخرج كل حصاد شباكى .. محارا

(٤) مشهد خامض الألوان !

وحين أحاول ثم الشفق

أراه تنفضن

فأكم أنفاس جرحى

وأعجز عن تمسج أجنحة للنجوم

الفوارب

فأبكي على قدم الرب .. على الصلاة ..

تراود تلك النموع السخينة عن نفسها

فيسلوب الخجل

وتطرح كل المتاجر سوء بضاعتها

في الطريق .. يلوب الخجل

فأمثل بين يديك

وقد طال مكثى بين لصوص صُواع

المليك

فحين وقفت ببابك لم ألك أطلب مُلكا

ولكن دُعيت ..

فلبيت - فوق براق اشتياقى - نداءك

وعلقت روحى بالصولجان .. بكفك ..

بالإخضرار ..

فأنت المليكة

ومن وقدة القلب .. صغت لهيب جهنم

علك ترضين عني

ولكن عروش التفرد .. تصنع بابا

من الغائيات

وتصنع فوق جبين المعابد تاجاً لوجهين

ما استيقظا

فأبيت في السجن يضع سنين :

أمارس كل طقوس احتضار حروقي

وينبت في الحلق طعم الرماد .. ويهتف

نقش المعابد

يا أيها المتسول في طرقات المدينة

إذا انتحر الحرف فوق شفا حفرة من

شقاء الرحيل

فلا ضير

لا ضير .. حين تشج الرؤوس بحلم

مباغت

تبع حمادى - عيد البستار سليم

متواليات النقطة

□ معصوم خروف □

فانتفضت ، اثنتي الفصن سقطت تفرق الأطفال
مذعورين انتبهت لصوت الصغير ، نهضت لأرقبه
من بعيد يمشي وثيذا أسود ينفتخ دخانه الأسود
سحابات فوق رؤوس الشجر ، وعند السماء
توارت الشمس خلفه ؛ وانتعشت آلام العظام
الطرية ، تابوحت ...

قالت :

.. تحبث .. فإن الكلام لذيكم غنى المعاني ..

فقلت بيأس :

.. كلام ..

وصويت عيني الى سروالها المحبوك ، وأمعنت
النظر في الزرار الأخير المتهاك ما بين يديها
النافرين ، شعرت بملس أناملها يهفب فوق
شعري الأبعد ؛ فانفرط الحضور .

« الطبول كانت تدق ، والأهل في الخارج
يزغردون ، يفرقون الحراميش ، وابنة المم واجفة
في ركن الحجرة حائرة ، مفعولة ؛ والفراش كما
رتبته أمي منسق ونظيف ، نحوها تقدمت
فانكشيت ، لم أنطلق بحرف ، أزعجت طرحتها
أغمضت جفنيها وتوترت قبضتها ، وحين انتبهت
لم يكن الفراش كما رتبته أمي ، ولا عادت ابنة
المم كما كانت ولا أنا ... »

.. رايت أمراكم ..

قالت وهي تجلس كي تجاورني واستطردت :
.. أجدادكم عظام ..

تساءلت :

.. أجدادنا ... ؟

« بدأنا الرحيل . دمنا الرؤوس بالأختام
النحاسية . أحكمنا السلاسل فوق المعاصم »

قالت البنت :

.. بابا ..

صرخت الأم :

.. ابني ..

معهم الأب :

.. بنتي ...

والصباح قطار طويل يمر بالنجوع . القرى
المدائن . دمة تندرج فوق العرب التراخي .
والفرعون ينحني فوق المسلات .. ينحني والدهر
ينحني ، والدهر ينحني ، والدهر ينحني ...

فوق سطح السفينة وجهها يقطع مسار
ثرودى الى الانهاية وجهها ذو التقاطيع الملوة
الأوربية الجأمة الثلجة ، وتبتسم . يستمتها
لعب وشقاوة واسترخاء .. بالانجليزية قالت :

.. عسير عليك الرحيل ..

نظرت اليها خاليا من كل شيء عبدا نظرتي
الحالية . انتنت نغوى وخفق شعاع الشمس من
بؤبؤها ، وقالت :

.. أنت شرقي حزين .. كل شرقي حزين ..

لماذا ؟

« كنت أجنب يرتقالة ، والنصن يصناني ،
والأطفال حولى يتفقون وأمي في الدار تصجن
والشمس في صحن السماء قادرة وقوية ، يبتما
من بعيد ذلك اللثمين الأسود ينفتخ دخانه الأسود
يطلق صفيره الخزع . اشتبكت شوكة في أصبعي

فقالته محقة بنظراتها :

— أحب في شرركم نكهة القديم !!

عصبت رأسها — أمي — وقالت :

— زوج الرب ذنب ..

ولطمت خديها تقول عن بختي ، وعن دنيا
ساحيا فيها وأضى بلا ذيل ، وتفضن وجه
أي المتفضن أرشى حاجبيه الكثيفين فوق عينيه
الضيقتين ، ارتفعت حجرته البارزة وانزلت
.. همهم :

— مثني وثلاث و

وقت الدفوف ، وتصايحت الحرايطش ؛ أطلقوا
الثور الأسود ، فاندفع برأسه الضخم يتشمس
مؤخرتها وينفر منخاريه ويقلب عينيه في ظلام
الزربية . لم انطق بكلمة أزحت الطرحة عن
وجه ابنة الحالة و ثم يعد الفرائش كما
رتبته أمي ، ولا عادت ابنة الحالة كما كانت ، ولا
إنا

— مومياة رئيسيس في المتحف .. تفكرني
بوجهك ..

— جه .. ١١

كان سطح السفينة قد ازدحم بالركاب —
الحراء الشمس يجتلب الجميع ، واللغات تتقاطع
واللكنات — اخفت الاسكندرية . صار خلفي
بحر ، وإمامي بحر ؛ وبحر من كل اتجاه ..
سألتني :

— هل جريت الحب ؟ ..

ثم مسحت شعرها التبري ونظرت في عيني
مفردة :

— أعني الحب الحب ..

دخلت أمي حجرتي في الظلام ، كنت أرقد
وسيجارتي ، صمت فيها :

— لا تضيق ..

صحتت ابتسامتها الساخرة ، مسسما
مديبا في ضلوعي .. ابنة الحالة كائنة الصمم
والأسبوع الموزع بينهما ما أقمر ، والشهور تمر ..

عيون الأقرباء والغرباء علامات تساؤل
واستفهام واستنكار ، والدفاتر في المركز أملا
مسطورها بواليد اليوم ووفيات اليوم — ساعة
الميلاد ، واسم الوالدة ، والوالد ؛ ووژن المولود
واسم القابلة ؛ وسبب الوفاة ، وتوقيتها و ..
جلست الى طرف السرير — أمي — وبعد تحنئة
هست :

— أرملة جميلة ولود .. سيصبح طفلك منها
طفلا الرابع ..

خار الثور ، وبص بعينه الواستين ، دس
أنفه تحت ذيلها فركلته بسدال ، وتحركت في
تؤدة الى طرف الزربية . أزحت الطرحة

— اعظم ما تركه الأجداد لكم .. الصبر ..

لاحظت عينها تتمسح في الشعر الكثيف عل
ذراعي الماري — استطردت وعيناها تلهتان :
— والحسوبة

عندما فقق الثور فجأة انتاب الدار حزن وغم ،
تبلى شسارب أيي يسموعه ومخاطه وشالت أمي
تراب الزربية فوق رأسها ، وتقاطر في المساء عل
الدار المعزونة ، همس زميل الدراسة ضاحكا :

— ستهذا الزربية الى حين ..

أعود من المركز لشجار الدسوة ، وشكوى
أمي المعتادة وشظايا الكلمات فار بدأت تقترب
من أعضائي والأرملة تحتضن أطفالها الثلاثة
وتنظر الى الآخرين في شحاته ، ولأمي في معايرة
ولي في تحد .. تاريخ المولود ؛ واسم المولود
وتاريخ الوفاة ، و .. تزدهم الأوراق .. ورقة
كتبها حاسد ، وألقاها في البحر ، فابتلمتها سكة
حسراء ، وراحت بها الى المحيط ، فاصطادها صياد
وأكلها رجل في بلد اليونان ، وتضاجع امرأة
تنام عاريا على دمل بلد اليونان ، وتضاجع امرأة
يونانية ، وتعود من قورك ، لتزحم الدار ذيو لا لك
من ابنة المم ، وابنة الحالة والثالثة ، وإن شئت
رابطة فلذلك ..

سألتها بالانجليزية المفضمة :

— هل أنت يونانية ؟

في أعدادنا القادمة



علي حامد
أحمد دسوقي
أسامة أنور عكاشة
سعيد الكفراوي
سامي فريد
علي ماهر إبراهيم
عبد الحميد سليم
ادريس الصفي
انعام كجه جي
ربيع الصبروت
أنور عبد اللطيف
محمد المنصور الشقحاء
أحمد المديني
اعتدال عثمان
انعام البحري
انعام كجه جي
جسني سيد لبيب
طلعت فهمي
أمير سلامة
شمس الدين موسى

فاومات بمنقتها في رقة الأوزة وحركت لسانها
الأحمر بين شفيتها ، وابتلمت لهاها ، وقالت
بعض أشياء عن رجل اسمه طه حسين ، لكنني
كنت أغوص بنظرتي في المثلث المسترخي .. لم
يكد أبي يبيع المحصول حتى اشترى ثورا جديدا
عفيا ، فانتعشت الأناث في الزريبة ، وكلفتنى
تذكرة السفر ببيع بعض قطع الأثاث ، وحادثتنى
كل زوجة على انفراد أن أبدا يحجرتها اثر عودتي ،
وفي ليلة السفر همس لي بعض الأصدقاء من
خاصتي عن بنات الافرنج ، وكان آخر ما فعلته
في المركز أن سجلت شهادة وفاة لطفل كتبت
اسمه في خانة المواليد قبل أسبوع ...
تسبح جسدي بلفه الشمس ودفعه الي ...
علت أسألا :

- أمتأكدة أنت أنك يونانية ؟

وضحكت .. تلالأت أسنانها النظيفة ..
فكرت : هل يصح أن أبدا الآن أم لا يد من رمل
بلد اليونان أولا ؟ .. شريتها بنظرتي التي
استمت ، لا بأس من محاولة الآن ، وبعد الرمل
محاولة أخرى بينما كانت تقول لي مبتسمة :

- تحدث طه عن أصولنا المشتركة ..

واستمرت لي حديثها بينما عيني تجردما قطعة
قطعة ، والثور يلمث ويخور ويرتعد جلده
السميك ، وابنة الخالة تشكو من جرحها ، وابنة
الم تسخر من غضبي ، والأرملة تسحب خلفها
أطفالها الثلاثة ، وخانة المواليد تمتلئ بالأسماء
واسمي في خانة الوالد أكتبه وأعيدني وأمي تزغرد
وأبي يمسح شاربته ويبتسم .

انتهت إليها وهي تقول :

- يااختصار نحن اقارب .

استلمت منها كل ما قالت ، غمغت بلسان
أمي :

- زواج الغرب ذئب ..

لم أصغ لعينيتها المشدوهتين تساؤلا ، نهضت
مبتعدة عنها ؛ أثقب الانق كي أرى رمل بلد
اليونان ، و ... خلفي بحر ؛ وأمامي ومن كل
اتجاه ..

مصوم مرزوق

كتابَة التكرير...

□ الواقع والنماذج □

في عملية مراجعة نقدية ابستمولوجية .. لكل
الكتابات الرسمية وغير الرسمية السائدة في المسرح المغربي
نطرح السؤال التالي :

ماهي المسلمات المصرفية التي تربض تحت سطح
النصوص المسرحية وفي الاعماق الخفية منها ؟

الاجابة على هذا السؤال تتطلب الحديث عن مرحلة
المغاض التي يعيشها المسرح ، وعن المرحلة الحاسمة التي
يجتازها ، لرصد حركيته وتوجهاته ، من خلال تجليات
ماتعطيه هذه الحركة من كتابات تتفاوت في الكم ، كما
تتفاوت في الكيف ، تتباين في الخلفيات ، والدلالات ،
والعلامات ، كما تتنافس في تحديد الافق الذي تستشرفه .

في المسرح المغربي " ١ "

□ عبد الرحمن بن زيدان " أثوياسر " □

ان العملية الابداعية - في مجال المسرح - نابعة من نفس الظروف والمعطيات الاجتماعية والثقافية التي تستمد منها باقي الفنون هواجسها الابداعية التي تسكنها ، وهي أساسا أسئلة تطرح على العالم ، يتلاقى خلالها السائلون ، فيؤلفون على تباينهم .. أرضا .. واحدة يتباعدون فيها متجاورين ، ويختلفون مؤلفين ، متوخين من طموحاتهم تحديد وظيفة الكتابة ومسؤوليتها لاعطاء هوية عميقة للإبداع المسرحي ، حتى تكتمل له مقومات التبلور والرسوخ ، في علاقته الجدلية بالمعطيات الموسمية ثقافية ، والذاتي بالموضوعي ، وبالضرورة الاجتماعية التي تحكمه كانتاج أدبي وواقع مادي يتحدد بالمجموع التاريخي للممارسات الاجتماعية ، ويدرس في كل مستوياته . كآثر مفرد لكل تناقضات زمانه . انه المكان الذي يحل فيه الخيال الأدبي جملة التناقضات الاجتماعية للمادة التي لا تجد لها حلا في الايديولوجية العامة ، أو بتعبير أوضح انه الفضاء الصراعي الذي تأخذ فيه عدة عناصر لا متجانسة شكلا مميّنا ، وهو شكل - يفتي التناقضات على الرغم من أنها قائمة فيه . فعندما نرجع الى كل عمل أدبي نجده شكلا لغويا له عدة أبعاد لكنهما مرتبطا فيما بينهما ارتباطا وثيقا فهناك : « المستوى الصوتي للكلمات ، والمستوى الدلالي للجميل ووحداته العليا ، ومستوى اللوحات المرئية ومستوى

والتوصل الى فهم الكثير مما يجري الآن في مجال المسرح المغربي وحين بتعرية الخطأب الايديولوجي السائد والكاسح لكثير من الأعمال المسرحية ، وهذا يفرض تناول العملية الابداعية بالتمثيل والنقد في هذا البحث الذي سيكون أكثر تمقيدا وتازما اذا لم يعتمد على المحيط الذي يتفاعل معه الفنان تفاعلا ينفي انشباب والسكون ويسعى لايجاد مدلوله عن طريق المجتمع و تاريخه الذي يعطى الحال معانيه المختلفة . مستهدفا خلق علاقة مفارقة كيقيا للعلاقات المألوفة بين الانسان والعالم ، علاقة تسمح بتجديد ادراك الانسان الحسي أو الكلي لنفسه وللعالم على السواء .

وهنا وبالضرورة ينتصب دور النقد الأدبي ليصطب دوره بتعريب كبير في دراسة العلاقات المتشابكة بين الأدب والمجتمع ، في تطوير عملية المراجعة النقدية التي نبحث بصدها ، خاصة جانبها يتعلق بطبيعة الظاهرة الابداعية في المسرح المغربي . لتطيل مكوناتها البنائية والمضمونية ، ليصبح أي تحليل بنائي للنصوص المسرحية - من التعرف على هذه الشبكة الدقيقة من العلاقات ذات الدلالات المتنوعة بصورة تمكننا من البعد فقر الامكان عن التوهيمات الانطباعية حتى نتعرف على قواعده التعبير الأدبي وقواعده من خلال الارتباط بالأسس القائمة .

انه تكيف الأساليب التعبيرية مع حالة العالم الجديدة . مع الخصائص الجديدة للوعي الاجتماعي فهو يحل في جوهره فكرة تغيير عادات المتلقي الإدراكية ، وهو الفن الشامل ، لأنه عالم من الدلالات السمعية البصرية ، الدلالات التي يستمد منها الفن المسرحي رموزا تنتمي كلها الى مجموعة الدلالات الاصطناعية لأنها ناتجة عن عملية ارادية وكثيرا ما تخلق عمدا ، وهي تستهدف التواصل في نفس اللحظة التي ترسل اليها وعلى هذا الأساس فالعرض المسرحي هذه لوحة اتصال ادراك فني متصلة ولهذا السبب فهو محدود في الزمان والمكان .

لكن كيف ننظر الى النص المسرحي المغربي انطلاقا من هذه المعطيات ؟

لا يمكن لنا التحدث عن نص المؤلف ، ونص المخرج ونص العرض الا في اطار المؤسسات المسرحية القائمة والبدل عن هذه المؤسسات ، فاذا ما تحدثنا على صعيد نظري . عال - نجد ان وضعية المسرح الموجود تحت الوصاية وضعية غير متساركة من الناحية الايستيمولوجية وهي وضعية ترتبط باللغة السائدة في المسرح التجاري ، ليست في مستوى الانسان الخلاق وانما هي في مستوى الانسان المستهلك ، وحاجاته السريعة لذلك فهي لغة بلا لغة ولا تقدر ان تنتج الا مسرحا بلا مسرح ، وهذا لا يعني ان المشكلة موجودة في اللغة ، بقدر ما هي موجودة في العقل والنفس والرؤيا الابداعية بمنهاها الشامل ، بتعبير أوضح ليست اللغة العربية هي القاصرة المتخلفة ، والابداعية العربية هي القاصرة وانما التقيد بتقاليم المؤسسات القائمة كاجزة ايديولوجية هي التي تصنع سلبيات الصور ، وتزكي كتابة التكريس . وتغرب كتابة التعبير .

فان تظهر كتابة التكريس وكتابة التعبير في المسرح المغربي ؟

الحقائق المصودة ، ومن ناحية اخرى يجب ان نفرق بين نتائج الاجزاء والبيئة المتميز الذي يحتوى على العمل المسرحي في مضمونه من البداية الى النهاية » .

هذا التدخل يفرض اسئلة بديهية يمكن ان تصاغ كالتالي : هل ينتمي المسرح الى الادب ؟ وهل يمكن اعتبار النص المسرحي نصا ادبيا ؟ يجب الاقرار على ان الكتابة المسرحية لم تجعل اساسا لكي نقرأ ، وانما لكي تعرض امام جمهور المتفرجين . ان المسرح يعني حضور المتفرجين . ان المسرح يعني حضور الآخرين . وغياهم لا يمكن ان يؤدي الا الى ازالة احد الركائز التي يقف عليها العمل المسرحي وهي الجمهور .

صحيح ان هناك ما يسمى بمسرح الكتاب ، او المسرح الذي يكتب لكي يقرأ ، لكن هذه الكتابة في رأينا لا تمت الى المسرح بمصلة اللهم الا بالحوار اذ ان النظر الى النص المسرحي فقط نظرة قاصرة لا تكتمل الا بالبحث عن ظروف العرض او العروض المسرحية المختلفة التي اعتمدت على ذلك النص . فالنص المسرحي اذن هو جزء من كل تقتل عليه العناصر المتعددة المكونة لعملية الاخراج والعرض ، ومن ثم لا يمكن القطع بأن المسرح ينتمي الى الادب . لان هذا النص يتضمن الاشارة الى الديكور والازياء وحركات الممثلين في كل ما ينفرد تحت اسم الاشارات المسرحية ؟

اذن وعلى هذا الاساس فالنص المسرحي يفرض علينا الحديث عن ثلاثة نصوص :

١ - نص المؤلف

٢ - نص المخرج (الترميم السينوغرافية للنص) .

٣ - نص العرض

ان النص المسرحي ليس شيئا متنها ، بل شيء يتحرك ويمضي الى الاستمرار في العرض ،

كتابة التكريس / لغة الخطاب النفعي :

هذه المؤسسة فوق المجتمع لتحديد تاريخه وفقا لقوانينها ، أى وفقا لمنطق الفئة المؤسسة .

من يقول بالنزعة المحافظة في المسرح التابع للمؤسسات القائمة فهو يقف ، في الحقيقة ، وفي الواقع موقفا محافظا ، لأنه يرى أن المجتمع القائم بما يسوده من مبادئ ، ونظم ، ومآ ينطوى عليه من أوضاع ، وما يدور به من فعاليات ، إنما هو مجتمع مقبول لا عيب فيه ، ولا أزمة ، ولا خلل ولا فساد ، وهو الوسط اللائم للعش ، ولا بد من بقاءه واستمراره على ما هو عليه .

عندما نستعرض بعض الأعمال المسرحية التي لها نفس هذا المنظور ، ونفس الخط الفكري نجد أن بنما لا يتغير ، لأنها تحافظ على البناء الهرمي للنص . وعلى طريقة العرض ، وعلى طريقة تبليغ خطابها الفكري .

أما الخاصية الثانية ، فتتبلور في بقاء النص الصوتي - أى الكلمة أو القول - المتحكم الأول في حركة العرض ، وأيا كانت أهمية الأشكال التصويرية أو الموسيقية أو الحركية كما في « عبر والريح » و « الجبال طرأولطا » فإن اكتشاف تلك الأشكال بهذين الصنفين كان يمسك إلى مصاحبة النص وزخرفته فقط .

وهذا ما يدعو إلى اكتشاف أيديولوجية النص المذكورة في الدراما المائلية البوجوازية في مسرحية « العائلة المثقفة » - وبينت الخراز - و « الزوجة الموظفة » حيث التمثيل وحده يقوم بالدور الرئيسي ، في عملية « التواصل » بين المسرح من جهة والصالة من جهة أخرى . بخطاب يضم المشاهدة والمشاركة والفعل .

إن سلامة المشاهدة والمشاركة والفعل تساؤل وبكون هذا التساؤل تظل مثل هذه المسرحيات مشروطة بتركيبات كمية في الحركة وطرح الأحداث فتغيب التساؤلات على المتفرج . ليصبح في حالة رتيبة من حالات الخلق التي لا تلتصق بالفائدة .

وهذا ما جعل هذا النوع من النتائج ينفي الإبداع الفني الإيحائي لينتقل بنفيه هذا إلى مرحلة استجداء عواطف المشاهد بالاكثار من الهزل والترثرة المسلية التي تجعل « المرسل » يراقب

يعنى هذا النوع من الكتابة في بصله ، التكيف مع الوجود ، مما يتخذ معه فهم حركة التاريخ بنبيضا الحلاق وفي هذا نزوع من السكون الذي يعتمد على تكريس ما هو كائن . محافظا على العلاقات السائدة والعقليات الهيمنة والفن المسيطر لكي تظل عملية التكريس خادمة لمصلحة أيديولوجية الطبقة المسيطرة ، التي تتخذ الفن قناة اعلامية تمرر منها وعبرها مسكناتها ، لتنهين نزعة التكيف على نزعة التجاوز ، ولتقلل أنها في هيمنة على بعد السؤال والابداع .

من خلال هذه الكتابة نقرأ ونرى ونسمع السائد القاص ، الذي يحافظ على سكونية الانسان ، واستمرار العلاقات ، والعقليات المدعة لنمط العيش والتفكير المختلف ، حيث أن هذا النتاج المسرحي يعجب الوعي على مسترتين سياسى وثقافى تقدي ، ليكون بطبيعته جزءا من بنية النظام السياسى / الثقافى السائد ، وهو يفرض بقوة انخراطه في السائد .

فالاقتباس والترجمة - مثلا - التي سادت المسرح الغربي على امتداد المرحلة التي جاءت بعد الاستقلال ١٩٥٦ كان معناه الانعراج في التوالب وفي النماذج ، والانساق المأهزة المستوردة من الخارج ، فكان تصور الفكر النهضوى، والمؤسسات المبصرة عنه (مركز الأبحاث المسرحية) يرى « التحديث » يقوم على اقتباس الحدائق الغربية ، علوما ومؤسسات ونمط حياة ، حتى ولو اتخذ شكل الاقتباس الانتقائي . وصاحب هذا التحديث تحديث فكري تمثل في الافتتاح على تيارات غربية فكرية - سياسية - فنية . لكنه افتتاح يدور في فلك الاقتباس الاستهلاكي .

عندما نقول كتابة التكريس . فإنا نقول المؤسسة الاصلاحية كتيار فكري وسلوكي ، ونمط من العقليات ، وأحيانا أسلوبا في العمل يوجد لدى الوطنيين في هذه المؤسسة ، حيث أن الإصلاح عندهم مرتبط بمفهوم المحافظة بارتقاء

حرية الإدراك لدى المتلقي / المتفرج، فيفرض عليه وجهة نظره في الفهم والإدراك .

في مسرحية سمعدك يا مسعود و « النخوة على الحوا » تتبلور كتابة التكريس ، حيث إن سعد الله عزيز تعامل مع الواقع تعاملًا يؤكد فيه على أن المجتمع القائم لا يحقق جميع امتيازات الفرد وحاجياته ومصالحه لهذا يستوجب إصلاح ما يجري في جوانب المجتمع من خلاله كي توجد شروط تحقيق هذه الحاجات والمصالح والأمنيات ولو أدى ذلك إلى تزوير الانتخابات عن طريق سمسار يقوم بالدعاية وبالتخطيط لذلك .

من زاوية الحركة داخل هذه المسرحية - نجد أن الإصلاح عبارة عن تغيير تدريجي تطوري لبعض مقومات الحياة الاجتماعية بواسطة الطرق المألوفة - دون استخدام العنف والقوة - وبدون المساس بأمس النظام القائم ولا هيكله ، وطبعاً فإن هذا المفهوم للإصلاح يقوم على عنصرين :

١ - العنصر الأول احترام النظام القائم مع اكتفاء بإجراء التعديل عليه ، ففي « سمعدك

يا مسعود » تم طمس الصراع الطبقي من خلال التمسك بموقف المصاحبة الطبقة ، وتبني هذا الموقف ، من أجل كبح مطالب المتلقي وروغبته في الاشتراك ، من طريق المبالغة في تكبير المقبات فيصطنع الإنسان بماتق لا يمكنه تحليته ، إنه ليس بقاد على الفعل ويبقى الأثر الحادث من تمثيل الأصواء والرفيات في المشاهد هو التفسير بشفهمه الأرضي الذي يحذر من الشر عندما تقدم للمتلقى صورته - من هنا كان هذا النوع من المسرح أداة تكريس للواقع المريض لا تغييره يسمى إلى المحافظة على الواقع الطبقي للفنان وللطبقة التي يتحدث باسمها .

٢ - أما العنصر الثاني فهو توسيع حرية المتلقي الجمهور ، عن ذاته وعن الآخرين ومن طبيعة هذا النوع من الكتابة أنه يغيب عن المشاهد كلفة التوازن بين الرؤية البصرية الشكلية ، والرؤية الداخلية للعرض المسرحي .

إن الكاتب المسرحي ينتج نصاً يستخدم فيما بعد خلق العرض ، عن طريق الإخراج الذي الذي يقوم بعملية تركيبية تصوغ المفاهيم

والتصورات المجردة في نسق كلامي محسوس ينقل عبر القناة الحسية بواسطة مجموعة من الأدوات ، والأكسسوارات ، لكنها في هذا النوع من الكتابة تنقسم بالثبات والجلود الذي يتطابق والبنية العميقة للنص المسرحي ولرؤيته المختلفة للعالم .

إن المسرح « هو عالم الدلالات ، والمحطات التي يصبح المثل مرسلها فيقوم بالردور الرئيس في عملية التواصل بين المسرح والصالاة لأنه يعمل أكبر كمية من هذه الدلالات ، وهو الكائن إلى الوحيد على الطرح ، لما يملكه أسلوبه من طاقة تأثيرية ، لجعل المسرح مرتبطاً بالقيم المستثمرة في فعل المشاهدة وفي الأوضاع النفسية والموسولوجية للأفراد والجماعات التي تحضر العرض ، أو تشاهده على الشاشة الصغيرة ، فيصبح المسرح في الدائرتين مؤسسة اعلامية ومؤسسة تجارية يخدم رأس مال الطبقة المتسلطة لهذه الوسائل ، فيتحول المثلون إلى أدوات انتاج واشهار للاستهلاك .

هناك مجموعة من المسرحيات التي لها علاقة تكامل وتزكية للواقع لا علاقة صراع ومسالمة لها علاقة مهذنة لا علاقة اصطدام وتصادم ويمكن أن تذكر على سبيل المثال لا الحصر : بنت الحراز ، اقتباس عبد السلام الشرايبي - العائلة المثقفة - و - الزوجة الموطنة - أحمد الخلفي و - « سعدك يا مسعود - والنخوة على الحوا » لسعد الله عزيز و الهيال في الكشينة - والجيايل طرافولطا - للعربي باطما ، والشبيب وما يدير وأعمال ابنودي التي تتظاهر بالنقد الاجتماعي إلا أنها تبقى وسيلة للمتاجرة على حساب الفن المسرحي .

يقول يوسف فاضل : هذه الأعمال وانزتها دعاية مكثفة انتجت مباشرة من طرف مسرح كذا أو مسرح كذا أو قصت لها جميع التسميات والمساعدات في العروض والقيام بجولات مزودة مكرمة إلى جانب هذا قدم نفس الأشخاص مسرحيات متلفزة (الشرع أعطانا أربعة - الحية - إعلان كتباً منذ زمن - بنت الحراز) إن هذه الأعمال تمثل مؤسسة أيديولوجية متكاملة إن ظهورها في فترة الديمقراطية الجديدة جعلنا

نرى فيها الإطار الا مثل الذي جسد مرحلة الديمقراطية هذه .

بنت الحراز
سمك يا سمود
الحكيم قنقون
لهبال في الكشينة

هذه المسرحيات وغيرها نجحت تجاريا ولم تنجح فنيا ، لان طرح قضايا مستهلكة أو مشاكل عفى عليها الزمن ، كان طرحا لا جديدا . لانها كانت تعتمد على الشخصيات الهزلية بالخصوص ، الديموكين والزعرى ، فتتسى الهيكلة والشخصيات وعلاقة هذا كله بالواقع الماشى ، وتنفى أن للمسرح مسؤولية في الفصح والتحرية للسليبات المسيطرة في المجتمع .

ان أكثر أشكال الهزل انتشارا في الحياة الاجتماعية هو الرياء السياسي المقصود كما هو « سمك يا سمود » حيث أن الظهور بظهور القوة التقدمية مفالطات تفضحها بنية النص العميقة ، وتكذيبها خطابات النص المعتمدة على الضمار ، حيث أحادية القول الثابت ، وتجسيد الفكر في محاولة تجسيد الحياة وفرض البديل الموضوعي الذي يستهدف باليسرة التاريخية الحضارية للانسان والمجتمعات .

ومن هنا تأتي الإصلاحية « الحكيم قنقون » وأعمال فرقة الوفاء المراكشية وما يقدمه المسرح البلدي بالدار البيضاء ومسرح محمد الخامس بالرباط في فرقة الاذاعة ، وهي سيطرة منطق وفكر معين قبل كل شيء ، وبهذا المعنى فالإصلاحية عقلية محدودة تنظر الى الواقع نظرة تجزئية .

لا تسير أعماق المشاكل التي تطرحها حياة المجتمع « الجبال طرناوطا » ولا تمس الأسباب العميقة التي تكمن وراء خلق الظواهر العامة « الهبال في الكشينة » تبقى كتابة التكريس في مضمار التحليل التاريخي الاقتصادي والاجتماعي واقفة عند دراسة الظواهر السطحية لأنها تفترض وجود تنوع معين من المضمون السطحي سلفا والذي يحكم الكتابة بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة يجعل مواقفها من الواقع موقف الالتباس بين ما هو واقع وما هو ممكن وموقف التردد بين ما هو كائن وما يجب قوله .

ان دلالات هذا المسرح في جوهرها تفسيرية

خضوع للظروف ، وكسل وتأجيل وتواطؤ وترقب انها تجسيد للواقعية المفضوشة من خلال البنية الادبية والسياسية وارتباطها بالضوى بالمؤسسات المتميزة : -

- بتعطيل ذاكرة الصراع الثقافي / الاجتماعي .
- انها تبث عوامل اليك القاتل في التلقى .

- السيطرة على تطور المجتمع بحيث يصبح تطورا سلطانيا وشغل الطفرات النوعية بانتشار التطوير والاقناع في قصص اللصوص والطرفاء والكوبوى والمسلسلات المصرية الملبية - جعل المسرح رؤية أخلاقية تدعو الى الإصلاح دون الدعوة الى المعرفة بالمسرح كجزء من البنية الثقافية المرتبطة بسجل الشروط التاريخية .

- دمج الغرب ككيان لغوي في مقومات ثقافتنا اللغوية .

- اجبار الفنان على أن ينظر نظرة سلبية للواقع من أجل التقديس ومن هنا كما يقول فيصل داج يصبح :

« المقدس ثابت من حيث هو مقدس » وإذا أصبح المقدس مرجعا فإن تعاليمه لابد أن تتصف بالثبات ، أو لنقل ان هذه التعاليم يجب أن تظل ثابتة لانها تنتمي الى مقدس ، والمقدس واحد لذلك فإن من يقولون به ، عليهم أن يرددوا كلاما واحدا لأن مرجع واحد ، فتعاليم المقدس اذن لها صفتان : الوحدة والثبات : وفي إطارها يمارس اتنام المقدس ، وحدة القول وتماثل التأويل ، أقول تأويلا لا شرحا لأن الشرح يقتضى الى العلم ، أما التأويل فيقتضى الى كاز ، فكر لا علم ، ان دور التأويل ليس تبسيط كلام مقدس بقدر ما هو طقس تدب وزلي باتجاه المقدس » .

ان تلك الكات المسرحية في دالة المؤسسات الرسمية تنفذ في دحما الى نظر العلاقة الرابطة بين حدث التعبير وفعل محتوى صاغته مما يؤدي الى تسود مسألة الكم ، هاته ، على يد المؤسسات الثقافية التعليمية والإعلامية الموروثة القمية ، مع اغفال الهاجس الثقافي والاجتماعي الرامن المزوق تارة بالتقزم والثورة وسمك يا سمود ، والهرج تارة أخرى برجيمته ورجيمته .

ان مجال كتابة التكريس هو ف من القيود على العملية الإبداعية لتصبح المعرفة تبريرية سلطوية

وفي رسم الحدود النهائية لصيغة المعرفة ذاتها،
أقصد المعرفة في المعطى لا في الشروع والممكن .

إن المسرح الرسمي السائد ينزع الى تثبيت
الواقع المسيطر وتأييده انه لنفس غارق في
عملية الترفيه وتسليية الجمهور ، ورسمية هذا
المسرح تجعله ينتقل في احضان المدارس الادبية
البورجوازية التي تتلاقى مع البيروقراطية التي
تجرد المجتمع من ارادته ووعيه ليستخلف من أجل
المزيد من سلطان أدوات الانتاج دون تغيير حقيقي
في علاقات الانتاج لصالح الأكثرية الساحقة من
الانسانية . وهذا ما يؤكده الدكتور حسن
المنيعي بقوله : « إن هذا المسرح الذي كان ثريا في
حصيلته طيلة سنوات بحيث لم تعد المروض
ترضى الجماهير المتعطشة لانها تخضع في الغالب
لاختيارات مسبقة ، ولانها أصبحت تتكرر لتتلا
الفراغ المبهول دون أن تضيف شيئا الى مقتنياتنا
السابقة لذا فإن الهوة هم الذين يلاحقون القضايا
الشائكة رغم أنهم لا يجدون الفرصة للقيام
بذلك الاخلال المهرجان الذي أصبحت صمغ
مرفوضة لدى بعضهم » .

اذن وانطلاقا مما سبق لابد من الرجوع الى
بعض النصوص التي أبانت عن ارتباطها العضوي
بالمؤسسات القائمة، والتي أظهرت ولاها للسائد
المسيطر وطبعا فإن هذه النصوص / النماذج
أصبحت عبارة عن نقطة تصل ما بين الجمهور
وتلك المؤسسات من خلال الطرح المفلوط لكثير
من القضايا . وهذا ما جعلني أن أتناول مسرحية
« طرافولطا » و « والشيد ومايدير » و « ظاهرة
مسرح المهاجرين ومسرحية » صمدك يا سمود »
بالقراءة والتحليل .

غياب الوعي وحضور الهزل المجاني في « مسرحية الجبال طرافولطا »

ما زالت السمة الطاغية على الأعمال المسرحية
التي يشرف عليها المسرح البلدي بالسواد
البيضاء متميزة بتقديم أعمال يفتى فيها الوجه
الهزل الفارق في الفكاهة والمرح المجاني ، على
العمل الفني الجاد ، تمشياً مع الشعار الذي
يحملة الترويج لكثير من المسرحيات التي تقوم

بجولة عبر كثير من المدن المغربية ، وهو شعار
« ساعتان من الفكاهة والمرح » .

وفي هذا الإطار تدخل مسرحية « الجبال
طرافولطا » تأليف العربي باطما وإخراج حميد
الزوي وتقدم جمعية الروية وهي مسرحية
بمضامينها المهزوز ، وخلفياتها الايديولوجية
المتسترة وراء الهزل ، تثير مجموعة من الأسئلة
تتملق بالمواقف التي يبتناها العمل المسرحي ،
وهذا يكشف عنه الفوص في دلالات الاحوة التي
كونت المسرحية ، كتصور موقف من المجتمع من
منظور خاص ، لم يطل لنا تلك الحرارة الصادقة
في التجربة التي يمكن أن تعرض الواقع عرضا
تقدريا من خلال الشكل الهزلي الذي غلف المسرحية
من بداية الصراع « المصطنع » الى الحبل الذي
اقترحه المؤلف لحل اشكالية التفاعل مع الغرب،
ووضع حد للتأثر بالمظاهر والشكليات التي يفرق
فيها شياب يرفض ، لكن رفضه يعتبر سلبيا في
نتائجه وتوجهاته الداعية الى التدمير الذاتي .
فالتحليل السيمولوجي المكتوب - وللعرض
يجملنا نحصي الافكار المحورية التي دار حولها
الصراع ، ثم يسه ذلك تكشف الخلفيات التي
يرسيها المؤلف بطريقة شعورية او لا شعورية
في كتابته ، سيما وأن هذا النوع من الكتابة لابد
وأن يكون متحازا أما مع أو ضد .

لقد أكدت الدلالات المتكررة في النص على
أن الصراع يوجد بين الحاج التامى مثل العقيلة
التدنية ، وبين ابنه الجبال ضحية المضارة
الغريبة للمسوخة التي تصنع البضائع للاستهلاك
« طرافولطا » لتنفيذ ، وإذاعة أنماطها الفكرية
باحة عن أدوات للتنفيذ ، ومنها طبعا العقول
المهزوزة ، العديسة الوعي ، والمهياة نفسيا
للسقوط في احضان التقليد الاعمى للغرب ،
ومنهم الجبال المنصى الى أسرة مسخرة فرقت
في صراع تناقض مفضل يمكنه لنا تفسير أنظمة
العمل الاشارية في النص .

مستوى الصراع أولا كان أفقيا داخل أسرة
الحاج التامى كشرعية من شرائح المجتمع .
من شرائح المجتمع الذي لم يقبل التغيير
المسوخ فنحن الى العودة الى الماضي بالمح سلفي
لواجهة الغرب . الا أن هذا الصراع لم يتخذ

عمقه ووعيه الكامل لتناول ظاهرة صراع الاجيال
تناولا فنيا مشروطا بشروطه التاريخية والاجتماعية
والنفسية .

اننا نجد أنفسنا أمام عقليتين ، احدهما
هرمة « الحاج التامي والأخرى شابة الجيلال ، سميد
البشير ، السعدية . الأولى تقبل بالقائم والموجود
والسائد والمقبول في الأوساط العامة ، أما
الثانية الشابة فتأبى إلا الرقص . إلا أنه رفض
بدون دعائم موضوعية .

فالحاج التامي يرفض الجيل الذي ينتمي اليه
ابنه ، لأنه لا يخضع لأبيه ولا للمؤسسة
التي ينتمي إليها هذا الأب .

« الحاج : جيل الله يباري .. منفوخ ...
ومسلوخ ... لا حيا ولا حشمة ، التابسات
كلهم تخلطوا فيه إلى ما شفار قمار ، وإلى جيتي
تحط عليه يدك ، وتكول هذا منه المقول ،
يتلوى بين أيديك كيف الثعبان هذا هو الجيل
إلى منو وللك الدامية . »

وهذا الموقف يقابله موقف آخر انكا عليه
الجيلال طوال المسرحية مصادفا عنه دفاعا انفعاليا
فيه ترويج للظاهرة « الطرافولطية » والمالعية
لها بشكل فوضوي يهدم أكثر مما يبني ويكرس
أكثر مما يغير .

« الجيلال المستقبل ديالنا كله رقص ، تسقط
الحذمة ، ما يخدم إلا البطل .. تسقط القرايا . »
وهذا يكشف لنا ولا ريب أن هناك دعوة التثبيت
سكونية المجتمع ، وشغل دينامية الرقص ، ليبقى
المجتمع بطيء التطور على المستوى الحضاري .

انه وفي أجواء الملائكية اللاواعية المصادر أكثر
الامكان ، ثلمات وترعرعت تجارة الوضوء والازياء
والفن الرخيص ، والثقافة الملعبة ، حتى غدت كل
هسته المظاهر محددة للشكل الخارجي للجيلال
وجماعته وتجمع الظاهرة الوجه الآخر للسيطرة
الخارجية التي أقصاعت الجيلال ، فلم يثبت عن
حلول لازمة مجتمع تسيطر عليه خصائص النظام
الاستهلاكي الرأسمالي ومبادئ اعلامه ، ودعاياته
الكثيرة والمعرضة لاصاق اللاوعي . بل أصبح
بوقا للدعاية مخفيا بذلك ماهيته تحت مظهر
ماهية أخرى بالبحث عن خلاصة في الرياء الذي

تكرر في المسرحية بشكل أبعد كل وعي صحيح
وعيق بعملية الكتابة عن الظاهرة الطرافولطية .

« الجيلال : طرافولطا اميكي موضة من الموضات
إلى في العالم هي الحرية في اللباس وفي الحياة
كن طرافولطا ودير إلى بفتي . » ان نقصد
وسائل اللهو والتسلية الحديثة التي دخلت على
ثقافتها نتيجة للتأثر بـ « الثقافة » الغربية .
وتقليدها وموقف الشباب منها قد أدخلت هذه
المسرحية إلى ثلاثة « فكرية » فقدت حرارتها ،
فلم ترتفع إلى درجة الانتهاز لتقود إلى الثورة
الفعلية على مثل هذه الانشطة المستوردة انه نوع
من المهادنة مع الواقع من خلال التصميم والهروب .
« الحاج : ونوض .. أو نوض تخسّم على
راسك ، وخليك من هذا اللعب . »

« الجيلال : » لا موز دي طرافولطا المالمس
كله متبعها احنا شباب اليوم ماشي بحالكم احنا
متفتحين على الغرب . »

« الحاج : » إلى بحالك متفتحين على اصيطار
الحماق أو ليدى . »

« الجيلال : » احنا همزة علينا موسيقى الغرب
ولباس الغرب . »

تبديل المجتمع بهذه الطريقة ، فيه نوع من
الاستسلام ، وهروب من المجتمع وعلم الانخراط
فيه بوعي جعل جعل المؤلف يعمد إلى حذف الواقع
بالجيلال ، وتأتي المخدرات كواحدة من الوسائل
لإلغاء الواقع الاجتماعي وتظهر ظاهرة خطيرة في
المسرحية وهي الادمان على المخدرات ، والانحراف
واتلاف الذات والمحيط دون أن يرصد لسا
المؤلف قيم المجتمع المهترئة ، وهذا ما جعله
يلجأ إلى الرقص ليصبح المكمل لعملية التعلق ،
بنمط حركي فني واجتماعي مقتبس من مجتمع
حقق الشباب فيه بعض التغيرات .

« الجيلال : هاك دوق الكازو والشكلاط .. أكمي
منا الكمي .. الشكلاط قزيان للنمخ .. كينسي
الهزم . »

ان هذا النوع من الصراع المسوخ .. ليسم
يكن له أساس موضوعي ومبررات تاريخية ،
وهذا ما جعله يسقط في المهادنة مع الطرف .
التقيض وجعله لا يرقى إلى المأساوي لأنه هزلي

سلطة الأب كانت تعتمد في تقدمها للجبال على أشياء الجسد الخارجية ، وصولا الى ضبط حركته الداخلية تمهيدا لترويضه للخضوع للمعطيات الاجتماعية والعلاقية المختلفة .

فالجسد داخليا وخارجيا يعطى شخصية للسلطة حتى النظم ، والأحداث والواقف قام الجبالى الدائمة بالتناقض مع اينها ولا مع المكي والسعدية والحاج يلتقي مع المجموعة في تكريس نفس العقلية سواء المحلية أو المستوردة .

ان جسم الصراع - بموضوع الزواج الذى استهلكته المسرحيات الرسمية كان في صالح اهداف الطبقة التى ينتمى اليها الحاج التامى وهى طبقة ليست شيئا محايدا فى المجتمع ، لانه لا توجد ايديولوجيا الا لطبقات وهى بصفتها لا تسمى لحق ايديولوجية وانما تقوم بتعويض كثير من المصطلحات التى لا تتحدث دلالتها تحديدا واضحا . فكما جاء على لسان الحاج التامى نلاحظ ذلك بوضوح أثناء صراعه مع ابنه « الحاج : أوف . أنا وليت مخنوق مع هاد الرجعين » .

فاستعمال مصطلح « الرجعين » لا ينفي عن الحاج انتماء الى بنية معينة وأنظمة السننات الاجتماعية التى يدافع عنها بشخصية مهزوزة مضطربة يضفي عليها التفكير السياسى والقائدى السطحي فرغم اقحام بعض الاحوة التى تنتقد (الفساد - الرشوة - التناقض بين البادية والمدنية) فان كتابة المسرحية تظل خاضعة للأنظمة القائمة لأن تطور العمل لم يرق الى احلال علامات اجتماعية جديدة محل العلاقات الاجتماعية القديمة التى تبنيت بها الحاج ، فبقية رقعة الشطرنج بكل الترتيبات التى هو عليها ، ومن هنا كانت المسرحية دعوة ، اصلاحية ، فل ولا أكثر .

عندما أقول « الإصلاح » فهذا يعنى أن مفهومه لقويا هو « رتق وترميم ما هو موجود بالفعل بنية تصحيحه أو تحسينه أو منحه انهيارد ، انه مجرد تعديل في التفاصيل ، أو قفاء على خطأ من الأخطاء : أو تحسين في النظام السياسى والاجتماعى القائم ، دون مساس بجذوره أو

فقط . وطبعاً فمادام الذى يقوم بهذا العمل يؤمن النضال هذه السبلات ، فانه - حتماً - سيخل المكان للأوهام والكتب ، فيصبح الصراع نفسه في غير أوانه ، والعمل الفنى عبارة عن تسليح للواقع بعيدا عن الابداع والحلق .

لقد اعتمدت مسرحية « الجبالى طراوطلا » على الهزل الا أن الكتابة لم تملك القدرة على ابدال التعابير والمفردات القديمة المستهلكة بأخرى ذات حمولة فكرية جديدة ، انها تعابير استنزفت حيويتها لانها غير مستمدة من صميم التجربة للشعب وقضاياه الأساسية التى تربط ربطا جدليا وفتيا بمفردات واهداف تسبر غور المجتمع لتصبح ذات خصوصيات تجعل الهزل مرتبطا باواقع نفسه ، ولتصبح الكوميديا ذات طابع نقدي اجتماعى ميامى . مياما وانها تعتمد بشكل أساسى على شخصيتين محوريتين (الدسكوسين والزغرى) والذين لهما تأثيرهما على الجمهور . ان طغيان الهزل المجانى جعل المدلالات الاجتماعية والنقدية في العمل تتراجع الى حد الانقضاء ، وهذا ما يجعل هذا العمل لا يست

الى الشعبية بصفة لان الموضوع ليس شعبيا رغم انجاح التجارى الذى حققته المسرحية . ان هذا النوع من المسرح الكوميدي لا يخرج عن نفس الخط الذى اتبعته مسرحيات سابقة : بنت « الحراز المفتيسة » و « الصائلة الختفة » و « الزوجة الموظفة » و « النخوة على الحوا » كتابة واخراجا . فهو يجنب جماهير واسعة اليه لكنه ليس مسرحا شعبيا وموضوعه ليس كذلك .

نقطة اللحل الأساسية في مسرحية الجبالى .. هي محاولة العربى بطا ملء الفضاء المسرحى بشئى المواضيع جعلاً الصراع بين المغرب والشرق يتحول الى اقتراح المكي زواج الجبالى لوضع حد لانحرافه وتمتته . (زوجوا الكلب) . وطبعاً فان هذا الحل يعنى اخضاع « البطل » لقوانين المجتمع وقواعده فيصبح مواطناً صالحاً بالمفهوم السلبى ، يتقبل الواقع على علاته ويكيف نفسه معه ، ويضفي حياته متصالحاً مع قيم المجتمع دون أى حس نقدي أو أى شعور بضرورة التغيير والتطوير بالمفهوم الإيجابى ، وهذا يعنى أن السلطات الاجتماعية .. بنقطة المولدة ..

أصوله ، أى أنه تعديل غير جذري في شكل
• نكم أو العلاقات الاجتماعية •

فاين يظهر الإصلاح الذى يؤدى الى الحفاظ على
صورة الهرم الاجتماعى يظهر هذا فى الموقف
الذى يحمل خلفيات سياسية وتبعية للغرب من
خلال هذا الحوار •

• المكى : سدوا ليكم حانوت الميكانيكة ؟

• الحاج : كاداج واشنطن ، ما يشد غير الا
ما بقاش الميكانيك فى الخريطة •

....

....

• الحاج : انتما طرافولطاف فضحتونا ..
وخرجتوا علينا • هاد الشئ • ما هو ديا لنا ، ما هو
من قواعدنا ، أعطيلونا بالتساع ، والا رجعوا كيف
الرجالة •

انها الدعوة الى الخضوع لقواعد المجتمع كما
هى ، دون المساس بجهوده وأصوله أو التعرف
على عوامل الانحراف والرفض فيه ومن هنا
يلتقى الحاج مع ابنه الجيلال والدامية التى
تدافع عن الموضة وسلوك ابنها فى الروافد التى
يستمد كل منها بقاء وجوده :

الحاج / كراج واشنطن / أمريكا
الجيلال / طرافولطا / أمريكا
الدامية / الجيلال / طرافولطا
المكى / الجيلال / طرافولطا

ومن هنا يظهر انتهاء الأب وابنه الى الحادج ،
رغم ما تحاول المسرحية إخفاءه وتغطيته بالهزل
تارة ، وبالجد تارة أخرى عندما تقدم الحاج رجلا
ورعا تقيا يمثل الوجه النقيض للجيلال ، وللمكى
« العروبي » تقدم لنا بنفس الطريقة البيضاء
ومسرحه النمطى •

ان المأساوى يرتبط والهزل ارتباطا جدليا ،
والشخصيات والظروف الهزلية ، تمكس تناقضات
الحياة الاجتماعية والشخصية ، بعد أن تحدد
تحديدا موضوعيا ، لكن عندما يصبح الهزل
مروجا لآمال كاذبة ومتهاينة فان نوع النضال
الذى تخوضه مثل هذه الأخلاق الهزلية فى

مسرحية « الجيلال طرافولطا » ليست لها قيمة
لانعدام السات الدرامية ، وعلى الأخص غياب
الصنات المأساوية ، التى أفرغ استمساك
الشخصيات من النضال فى الاتيان بالبدل
الموضوعى ، والنقد الصحيح الواعى بطروقه ،
الظاهرة الطرافولطية المتجاوزة •

فيحدا عجزت الكتابة المسرحية عن أن تمسك
الخيال الدوامى ، لما المؤلف الى خلق تحول غير
مبرر فى شخصية السعدية لتقوم بدور نفسه
طرافولطا / الجيلال ، خصوصا بعد زواجها
منه قصد تطويعه وترويضه وهنا تلتقى النزعات
الاصلاحية فى شخوص المسرحية ، التى كان
ملخصا خطبة الوعظ والارشاد التى ألقاها السعدية
فى آخر العرض ، دون الخضوع لدينامية التطور
والرفض ، خضوعا يقتعنا بأن مناسبة ظهوره
كانت طبيعية وغير مصطنعة •

• السعدية : .. أنا بنت عارفة حتى من
الحيا الجيلال ، ما نفوت أصلى وأصل بلادى ..
أنا احسن منك أمرا عارفة باللى لا موسى وتقيد
أوربا والماريكان .. والترويج ما يوصلو بنا حتى
لشى .. • • •

انه وبعد فشل المسرحية فى الصمود الى الدرامى
نجدها تسقط سقوطا مفاجئا يعكس أزمة وعى
المسرح التجارى حيث الكلمة المبتذلة ، والجنس
الرخيص ، والتنفيس الواضح لجملة قضايا
سياسية واجتماعية من خلال كم هائل من
الجميل الرخيصة والمجانبة •

« الشيب وما يدبر »

لا يمكن للمرء أن ينفى عملية التفاعل بين
الحضارات ، بين الثقافات وبين الفكر ، بل لا
يمكن أن نحجب ايجابيات الثقافة ؛ خصوصا
اذا كانت تفتى التجربة الانسانية ذات البعد
الجسمى ، وتعمل على تخدير الوعي الذى يخضع
التطور والتقدم ويدفع بالواقع نحو الحركة
والدينامية من أجل التغيير والاتيان بالبدل •

لكن اذا اعتبرنا هذا وجها صحيحا لاختصاب الحركة الثقافية من خلال الوجه المشرق للثقافة التي نستفيد منها كمضامين ذات قيمة انسانية وليس قيمة لسانية ، فان هناك بعض الاعمال التي تشل مثل هذا الاختصاب ، وتجهضه حتى يتم وضع حد لاي تجاوز يمكن أن يخلق رؤى جديدة وتطلعات هادفة ، فمن طريق الرجوع الى الوراء لاعادة تقديم بعض الانتاجات الفنية بأساليب عفى عنها الزمن فأصبحت متجاوزة زمانيا وفكريا لانها كانت شهادة على عموها ، تأتي مثل هذه الانتاجات لاسقاطها على واقعا ولنوظف كادوات تقرأ بها هذا الواقع دون تحليل أو نقد للسلبات المهمة على وجه الثقافة السائدة .

ان مثل هذه العودة الى الوراء ، عبارة عن عملية تكرر أنواعا من الانطوائية على خط فكري ماضوي معين ، يشل الحركة والحيوية في الخلق والابداع ، مما يطرح مشاكلا لها مضاعفاتها ، على مستوى التعامل مع نموذج فكري غربي ليبرالي ، لا يخدم واقعنا ، لانه يخاطب الانسان المستهلك أكثر مما يخاطب الانسان المنتج الخلاق .

للمشاكلة من هذا المنظور تطرح أزمة الاختيار ، لأنها تقيب خطوة احياء ثقافة كما هي ، دون تفحص أو غزيلة أو نقد ، لتجعل هذا النوع من الانتاج ملحا منفوخا فيه بواسطة أجهزة الاعلام ، لتصبح هذه الثقافة هي النموذج المفروض من خلال المسرح كلقاء بين الجمهور / المخاطب والممثلين المرسلين .

فمولير الذي يقدم الآن في الغرب بطرق جديدة ، وأساليب يغلب فيها وجه الاجتهاد والبحث على التكرار والاجترار يغلب فيها العمق على السطحية ، نراه يقدم في المغرب لا كما هو فقط ، ولكن بعملية انتاجية تستنسخ صورا باعثة تقتل خصوصيات الأعمال الموليرية لتضفي عليها ماكياج الاقتباس والمغربة .

ان تغير الحياة المغربية من خلال التناقض المطروح على المستوى السياسي وبديله . المستوى

الاقتصادي ومشروعه ، المستوى الفكري والثقافي والفني ورفضه للمهيمن يجعلنا نتساءل أمام هذا التناقض % الصراع عن معنى تقديم مولير بمقلية متخلفة في طرف صعب من حياة الفئات الشعبية . لقد مر المسرح المغربي بصدمة مراحل كان فيها يبحث ، عن التجريب على الضموض للنخوط في الواقع من خلال جدليته بالشكل الفني صنعة واسلوبا وتصويرا لتحديه الأفق الذي يتحرك فيه وفق طموحات التحرر من كل أشكال الاستلاب والهجنة الغربية المتمثلة في الفلسفات التي تمزق الانسان عن واقعه وتاريخه ومقوماته .

لكن أن يأتي مولير كمضمون بشكل مغربي فهذا ما يؤكد على اننا نمرر دلالات معينة عبر عدة عناصر مغربية منها « المليون » ، « الفايكسل » ، « الكاني » في مسرحيته « الشيب وما يدور » ، يكرس نوعا من الكتابة التي لم تتفحص التضييقات التي وقعت على الابداع المسرحي المغربي ، وعذافيه تأكيد على ابقاء الهيكل الصوري للعبارة التقليدية مترسقا في هذا النوع من المسرح كما في مسرحية « ها لاي » ، تأليف واخراج عبد السلام الشرايبي ، ومسرحية « الشيب وما يدور » ، التي اقتبسها عن مولير المطالعي بوشعيب واخرجها حميد براودان وقسمتها فرقة البحث الفني » .

الا ان ما قلعه هذا العمل من أحداث يجعلنا نقول انه موضوع مستهلك ، جاء نتيجة لما تفرضه العلاقات الانتاجية بالجمهور ، فكيف تقبل عملا يتناول ظاهرة زواج شابة « غيبة » بالشيخ الرعي الحاج جعفر؟ وكيف تقبل الجيل والمكانة التي كان عزيز يحكيها للوصول الى محبوبته ؟ وكيف تقبل في الأخير ، من خلال صراع الأجيال المقدم بطريقة سطحية ، عملية الاقتباس التي مسخت النص الأصلي ، ومسخت الواقع الذي أرادت أن تمرر منه هذا العمل عن طريق تحقير ذوق المتلقي وإدراكه .

ان اعادة قراءة هذا على مستوى الكتابة

الشكل ، وبأسلوب يستعمل لغة ساقطة وأساطير وخرافات السحر والتوكل ، ليعطينا صورة عن حالة التردى في الوعي الفني في اختيار المضامين التي ستنعامل معها ، وبسطينا كذلك يقينا بأنه عمل يصنع تحت الطلب من أجل العرض . وهذا ما يعيد طرح إشكالية التعامل مع التراكمات المسرحية القريبة ، والكيفية التي يمكن بها إعطاء الهوية الصحيحة للمسرح المغربي .

ان هذا العمل المقتبس يطرح صراعا ممسوخا بين عناصر غير متوضعة اجتماعيا ، وغير محددة تحديدا لا اجتماعيا ولا سيكولوجيا ولا فكريا . وهذا ما اعطانا شخصيات مهزوزة اعطته لنا رؤية مهزوزة ومضنية . هذه العناصر الغير متجانسة مع الوعي المطلوب . يؤكد على أن الرجوع الى الماضي بوعي متخلف ، يعني تعميم الالتباس والشوش ، وتزكية المواقف المهزوزة عن طريق اذاعتها والترويج لها من طرف المؤسسة الوصية المسرح البلدي الذي ينظم برنامجه ، انطلاقا من خلق قوة ضاغطة على المعطيات الجيدة لتجبرها وتهميشها ولحد من فعاليتها . وهذا ما يؤكد أن مؤامرة تحاك ضد المسرح المغربي لتبنيها بأعمال لا يمكن أن تناقش مضامينها لأنها تافهة كما هو الشأن في مسرحيته «هلالاي» لفرقة الوفاء المراكشية ، وعسرجية « الشبيب وما يدير » والنخوة على الحوة .. واللائحة تطال .

ان شعبية الفن تتحدد بالعوامل التالية : علاقة النشاط الفني بحياة الجماهير الأساسية العامل ، واستجابة محتوى الفن لمصالح الجماهير الشعبية وعلاقته العضوية بالمحاضن القومية للشعب المغربي .

فهل توفرت هذه الأسس في هذه الأعمال ؟ لا أظن ، لأنها لم تحقق دورها الاجتماعي كدالاج نكزى في يد الجماهير ، بل صارت سلاحا ضد الجماهير .

وهنا تظهر المؤامرة ضد المسرح المغربي ، لأن هذه أعمال معادية بمضمونها للشعب ، تسعى بشتى الوسائل الى تسميم وعيه .

(للدراسة بقية)

القرب : عبد الرحمن بن زيان

والاخراج بكل عناصره سيقضى بنا الى القول ان المقتبس كان يحمل النص أكثر من طاقته وقوته لأنه لم يتخلص من المضمون الغربي المولبد في العمل المقتبس ، رغم انه كان يحاول بين الفينة والأخرى أن يأنه موضوع ملتصق بواقعا المغربي بإدخال بعض المبادرات بطريقة فلاحية على لسان موزيزيق ومرزوق ، كفضية الزيادة في الأجور « الرقابة » الا أن هذا لم يعيد الخصوصيات المولبدية التي جعلته يمتع العمل الغربي ككيان لغوي في المسرح المغربي ، كيان له دلالاته التي عرضت بمباراة تقليدية لم تبدع اللغة من خلال ابداع النص الأصلي كتابة وإخراجا .

عندما نرجع الى بعض الاعمال التي تناولت نفس الموضوع بمستوى أدنى ، على المستويين الشكلى والمضموني نجد مسرحية « الحراز » التي كتبها عبد السلام الشرايبي وأخرجها الطيب الصديقي ، ونجد أن ملامح وبصمات هذا العمل قد بقيت عالقة على هوامش موضوع « الشبيب وما يدير » وعلى مستوى التمثيل من حيث تقليد شخصية الصديقي في طريقة أدائه كما كان يفعل مجد محمد أو على مستوى بعض سلوكات الشخصية المحورية في العمل . عزيز . ان مسرحية « الشبيب وما يدير » تتفاعل كنص مقتبس - مع الواقع المغربي انطلاقا من قناعات هدفها تمرير خطاب حزلي يركب قصة غرامية للوصول الى الجمهور « وهذا التفاعل كانت تنقصه عوامل الضبط الفني على مستوى الكتابة النصية والاخراجية لغياب الوحدة العضوية التي تقتضيها وجود نسق فكري مبني على علاقات داخلية تمل المواقف ، والاحداث وزمن الحكى والفعل .

هذا الحكم يجعلنا نؤكد على أن هذا النوع من الاقتباس لا يقدم المسرح المغربي لا كتابة ولا اخراجا ولا جمهورا . لأنه لا يتخطى في الواقع المغربي انحرافا واعيا بمسؤوليته الفنية يحصل الجمهور يحيا من خلال اللقاء حياته وعصره من خلال التماذج الملتزمة .

ان عملا ما يزال يطرح قة غرامية بهذا

الطبعة المسرحية

«مسرحية من فصل واحد»

تأليف : يوكيو ميشيما

ترجمة : عبد الحكيم فزيم

يوكيو ميشيما : روائي وكاتب مسرحي ولد في العاصمة اليابانية عام ١٩٢٥ . درس الحقوق في جامعة طوكيو وتخرج منها عام ١٩٤٧ . بدأ كتابة القصة القصيرة خلال سنوات دراسته ، وصدرت له أول مجموعة قصصية قبل تخرجه من الجامعة بثلاث سنوات . التحق بعد تخرجه بظمة الحكومة ، إلا أنه لم يلبث أن استقال من وظيفته وتفرغ كلية للكتابة والتأليف .

تأثر بالدراسات النفسية الغربية . ويهتم في كتاباته بتحليل نفسيات أبطال وشخصيات أعماله الأدبية . وهم في الغالب من الشباب الياباني الذي عاش في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، التي عرفت في نهايتها مدينتا نجازاكي و هيروشيما ، بأول وآخر قنبلتين ذريتين استعملتا حتى الآن . وهو يصور البطراب هذا الجيل من اليابانيين ، ومعاولتهم نسيان الماضي الأليم ، وجعلتهم أزاء الحاضر .

من أشهر أعماله الروائية رواية « اعترافات قناع » و « القناع للحب » .. و « التعة للحرمة » و « صوت الأمواج » .. وكلها مترجمة الى الإنجليزية .

وفي أعماله المسرحية يكتب ميشيما المسرحية بشكلها الحديث والتقليدي .. وله أعمال بعض الأعمال للمسرحية اليابانية القديمة التي تعرف بمسرحيات الاستعراض .

التي يعزج فيها التمثيل بالرقص . وأعاد صياغتها في قالب مسرحي حديث . وله آثار هذا اللون من الدراما اليابانية القديمة إعجاب واهتمام عدد من كبار النقاد والكتاب الغربيين ، خاصة في أمريكا وبريطانيا ، من بينهم النقاد الأمريكي « أرو باوند » والأديب والشاعر الأيرلندي « وليم بتلريريس » . ونلغس في آثار هذين النقادين ، وغيرهما من أدباء الغرب ، طابع من التأثير بالسر الياباني التقليدي .

وتعتبر مسرحية الطبلة الحورية صياغة حديثة لمسرحية يابانية تقليدية ، تلعب فيها الطبلة دورا رئيسيا ويعزج فيها « يوكيو ميشيما » الواقع بالخيال .

وقد أهدى « يوكيو ميشيما » حياته بالانتحار عام ١٩٧٠ ، وهو في قمة قدرته على العمل الأدبي .

الشخصيات :

ايواكيش :	بواب عجوز
كايو كو :	فتاة في نحو العشرين من عمرها تعمل موظفة كتابية
شن نوسوكي فوجيما :	مدرس رقص ياباني
توياما :	شاب
كانيكو :	موظف بوزارة الشئون الخارجية
سيية :	صاحبة لمؤسسة لصناعة الأزياء الحديثة
مساعدة محل :	فتاة
هانكو تسوكيوكا :	

المنظر :

يقع المسرح وسط شارع بين بعض المباني .. بنوافذ
واللانات يواجه بعضها بعضا في الطابق الثالث من العمارات
على كلا الجانبين .

على يمين المسرح مكتب معاملة في الطابق الثالث ..
وحجرة قديمة يطوح منها العفن .. وحجرة ثلاثة مرتبة ثم
حجرة ربطة على اليمين .

ويوجد كذلك شجرة غار

على يسار المسرح وفي الطابق الثالث يقوم محل لصناعة
أزياء للنساء .. حيث توجد حجرة مؤنثة على أحدث طراز ..
حجرة ثائية في حالة سيئة وحجرة ثلاثة خادعة المظهر كما
توجد امرأة كبيرة .

الزمن :

الربيع .. في المساء

« يرفع الستار عن الحجرة الواقعة على اليمين »

ايواكيش يقوم بكنس الحجرة بكنسة .. يصل يصلية
الكنس الى مستوى النافذة :

ايتمدى عن طريق الكنس .. ايتمدى عن الطريق ..
انك تصرفين كما لو كنت تحاولين حماية القذارة التي
حول قلمك .

كايوكا : « تخرج مرأة من حطبة يدعها الرخيصة .. وتقف
في الضوء لتضع مسحة جديدة من أحمر الشفاه »
.. لحظة فقط .. سوف افرغ من هذا في دقيقة
واحدة « يدلع ايواكيش « جولة « اللثة من الخلف
بكنسته « أوهه . أنك مزعج .. حطبة .. ان
الرجال للسنتين هذه الأيام يصيحون فاسقين بشكل
مخيف « تنصحي جابا في النهاية » .

ايواكيش : « وهو يكس » وماذا من السيدات الصغيرات
السن .. ؟ ان فتاة في التاسعة عشرة أو العشرين
يبدو في شكل أفضل عندما لا تكون شغافا مغطاتان
بالطلاء .. انني أراهن أن لصديقك نفس الرأي .

كايوكا : « تنظر الى ساعتها » انني لا أستطيع تحمل ثمن
ملابس غالية وأحمر الشفاه هو أفضل شيء في مقدوري
أن أصله « تنظر الى ساعتها ثانية « أوه .. حقيقة
لقد أصبحت أشيق ذرها بالأمر .. انني أتسحب ..
لماذا لا أستطيع هو وأنا الخروج من العمل في نفس
الوقت .. لتساعدني السمسار اذا ما حاولت ايجاد
الوقت بالنظر في أى مكان خارج للكتب .. ان أول
شيء كما تعرف هو أن ذلك سيكلف ما لا ..

ايواكيش : ان قسمي « لم تلتقط أيا من تلك الحانات
الحديثة .. بيد أنهم يعرفون وجهي في كل المطاعم
الصادية .. اذا كنت تريد أن تعرفي المكان الذي
يوجد فيه حمام فول جيد .. فقل إسبالييتي عنه
« يشير الى الكتب » .. ذات مرة دعوت الرئيس الى
ذلك .. المكان وقال ان الحمام من أحسن نوع ..
وما كان يمكن أن أحضر بسرور أكبر لو أنه امتنع
حمام الفول في بيتي ذاته .

كايوكا : ان أحوال العمل لم تكن على ما يرام بالنسبة
لصاحب المكتب في الآونة الأخيرة .

ايواكيش : ثمة قوانين كثيرة جدا .. وهذا هو السبب
في وجود بطلين أكثر مما يعرف أى شخص ماذا
يصنع بهم .

كايوكا : انني أتسحب كذلك .. خاصة حين يكون لديه مثل
هذا المكان الأنيق الذي يستعمله ككتب .

ايواكيش : ان صاحب للكتب يفضي أى شيء فيه التواء ..
انني متأكد من ذلك « ينظر الى صورة على الحائط « انه
ليشائقه أن يجد حتى في إطار صورة انشاء بحتار
ربع برصة وذلك هو السبب الذي جعلني أقدر أن
أعطي بقية أيامي في خدمته .

كايوكا : « تضح النافذة « لقد سكنت الريح منذ المساء

ايواكيش : « يقترب من النافذة » .. لا أستطيع أن أحصل
تلك الريح اللطيفة التي تهب في بداية الربيع ..
يالهود المساء .. أه .. هناك رائحة طيبة تأتي من مكان ما
كايوكا : انها من الطعم الصيني في الطابق الأرضي :

ايواكيش : بالنسبة لي إسماعه غالية جدا .

كايوكا : أنظر الى غروب الشمس البهيل .. ان أحسنة
الشمس الغاربة تنعكس على صفحات نوافذ كل
البناني ..

ايواكيش : تلك حمامات من مكتب الصحيفة .. انظرى اليها
وهي تنتشر في الفضاء .. انها لأن شكلت دائرة مرة
ثانية .

كايوكا : انني مسرورة لأنك تحب أخسأ .. ان الحب
يجعلك شابا ثانية .

ايواكيش : لا تكوني حقاق .. ان حبي من طرف واحد ..
ليس مثل حبك .

كايوكا : أنك تحب سيدة عظيمة لا تعرف حتى اسمها .

ايواكيش : انها أروع شجرة الفار .. الشجرة التي تنمو
في حديقة القصر ..

كايوكا : « مشعة الى الشجرة » تلك هي الشجرة التي
تصلحها .. اليسست هي .. ليس ثمة شيء مثم
للحديقة الى هذا الحد في شجرة الفار ..

ايواكيش : أه .. لقد سميت أن أدري شجرتي الغالية ..
« يخرج »

كايوكا : اليس هذا الرجل مأكرا .. ؟ انه يهرع خارجا
ليداري ارتبائه .

ايواكيش : « يدخل حاملا رشاشه » شجرتي .. أسف
لقد سميت أن أدريك بلاءه .. محبوب آخر ولحد يبذل
الآن وسوف تكسوه أوراق زاهية .

« وبينما يروي الشجرة يربت على أوراقها بهيام »
لطفاً يتحدث الشراء عن الثمر الزاهي مثل الأوراق
كايوكا : ألم تعلق حتى الآن أي رد .. ؟

ايواكيش : من ؟

كايوكا : انني أدري هذا الأمر مثيرة للاهتمام .. انه
يصيبن بالفسح ألا يكون لديها من اللياقة ما يجعلها
تبحث اليك برد .
ان أحدا سوى لن يواصل مهمة حمل رسائلك اليها
.. كم يبلغ عدد الرسائل .. حتى الآن .. ؟ ثلاثين
.. اليس كذلك ؟ برسالة اليوم يصبح العدد ثلاثين
تماما .

ايواكيش : لو عددت جميع رسائل الحب التي كتبها دون
أن أرسلها فسوف يزيد العدد سبعمائة رسالة أخرى ..
على مدى سبعمائة رسالة كنت أكتب رسالة اليها .. وكل
يوم كنت أمزقها .. أمزقها .. كان هذا هو الحال قبل أن
تأخذ الشفقة بي وتقرر مهمة حمل رسائل .. دعينا
نرى كم يبلغ عدد هذه الرسائل .. « يفكر »

كايوكا : .. عانة بالطبع .. ألم تعد تستلج الحساب ؟

ايواكيش : ان الحب غير المتبادل شيء مرير ..

كايوكا : ألا يخالفك شعور بالياس ؟

ايواكيش : في بعض الأحيان أفكر في محاولة النسيان
لكنني أدرك الآن أن محاولة النسيان أسوأ من أن
يكون المرء عاجزا عن ذلك .. أملي أنه حتى في حالة
الجزع عن النسيان يكون الأمر مؤثرا بنفس الطريقة ..
ان الرغبة الحالي لا يزال أفضل .

كايوكا : كيف وقعت في مثل هذه الحالة .. انني أتجنب
« في أثناء كلامها يهبط نور في البحيرة التي على
اليسار »

ايواكيش : لقد أضاعوا النور .. كل يوم في نفس الوقت
.. عندما تسكن هذه البحيرة تنب الحياة في البحيرة
الأخرى ثانية وفي الصباح عندما تعود الحياة إلى هذه
البحيرة .. تسكن الحياة في البحيرة الأخرى .. كان
ذلك قبل ثلاثة أشهر .. كنت قد فرحت من الكس
.. وتفرقت بالصدفة إلى البحيرة الكائنة هناك دون أن
يكون شيء معني في ذهني .. ثم رأيته لأول
مرة .. دخلت إلى البحيرة مع خادمته .. كانت
السيدة تمشي على الطريق .. كانت ترتدي مئطلا من
فراء ذهبي .. وعندما خلعت .. كان رداءها كله
أسود وكانت يديها مسوداء أيضا .. وبالطبع كان
شعرها أسود .. أسود مثل سماء الليل ..
لن أحاول أن أصف لك كم كان وجهها جميلا ..
كان مثل القمر وكان كل شيء يحيط به يشع بالنور
.. وتغلطت بكنسات لؤلؤ لم ابتسمت وسرت رجلة
في كل جسمي .. وابتسمت .. ووقفت خلف النافذة
أحدق فيها إلى أن ذهبت إلى حجرة برفقة للاليس ..
منذ ذلك الحين .. بدأ الحب ..

كايوكا : لكنها ليست على مثل هذه الدرجة من الجمال ..
إن ملاسها .. هي الرائحة .

ايواكيش : ليس هكذا يكون الحب .. إنه شيء ما يستطع
« على من تصب من مرارة قلبك أنه »

كايوكا : في هذه الحالة لنحي إذا أبدو مؤذنة .. ل

ايواكيش : ليس هناك بالنسبة لك ما يدعوك للانزعاج ..
انك تبدين رائحة الجمال في حين سديك ..

كايوكا : أعني هذا أن هناك بدرا لكل امرأة في العالم ؟

ايواكيش : بعض السيدات ممثلات الجسم .. وبعضهن
نحيفات .. وهذا هو السبب في أن هناك بدرا مكملا
.. وهناك حلالا ..

« يظهر ثلاثة رجال في البحيرة التي على اليسار
وهي : فوجيما - توياما - كانيكو »

ايواكيش : سوف يصحب الوالد حالا .. على أن أفرغ من
كتابة بقية رسالة الحب الخاصة بهذا اليوم ..

كايوكا : أسرع .. ألن تغفل .. ؟ سأقرأ في كتاب في
إثناء انتظار ..

« يصحب ايواكيش إلى المكتب لينتهي رسالته ..

يجلس كايوكا وتشعر في القرامة ..

« تلتفت في البحيرة التي على اليسار »

فوجيما : « يحمل طردا ملفونا في قطعة قماش مربعة قرمزية
اللون »

أنا شمن نوسوكى فوجييا .. اننى سميدها للنايعة
للقايعة

توياما : كيف حالك ؟ اسمى توياما .. وهذا السيد كانيكو
من وزارة الشؤون الخارجية « يقدم الرجلين أحدهما
الى الآخر » السيد فوجييا ..

كانيكو : كيف حالك .. ؟
فوجييا : يبدو أنك والسيد كانيكو صديقان قديمان .
توياما : نعم .. كان في نفس المدرسة التى كنت فيها ..
يبد أنه كان يسبقنى .

فوجييا : أه .. حقا ؟ ؟ ان تلاميذى على وشك تقديم
مسرحة راقصة « يسلمهم اعلانات » .. أودع ان
تأخروا هذه .. قالت السيدة تسوكوكا انها سوف
تشتري مائة تذكرة ..

توياما : « بصده » السيدة تسوكوكا لن تمل ذلك ما لم
تكن متأكدة من الحصول على نفع ..

كانيكو : كلا .. انها ليست مثلك .. انها من ذلك الصنف
الذى يجبر على نفسه خسائر وليسى ربحا قط ..
فوجييا : نعم هذه هي شخصية السيدة تسوكوكا في
العتيذ ..

كانيكو : « يحزم » .. اننى أرى تماما أى نوع من الانتماس
هى ..

فوجييا : « مغيرا الموضوع » ان حبكة المسرحية الراقصة
ممتعة .. لو جاز لي أن أقول ذلك .. بنفسى ..

توياما : « ينظر الى ساعته » .. لقد تأخرت .. ألم تتأخر ؟
انها باستمدها الناس الى هنا .. !
بهذا الشكل .. ! انه من سوء الحوق أن تبطل رجلا
ينتظر في مجل للملايس ..

كانيكو : فى عهده لويس الرابع عشر .. كان من عادة
النساء استقبال الرجال فى مخادعهم .. وعندما كان
رجل يريد امتداح امرأة كان يقول شيئا مثل من الذى
يرسم الظلال تحت عينيك .. ؟ « يقول ذلك
بالفرنسية » .

فوجييا : ان تظليل ما تحت عيني المرأة شيء لطيف ..
أليس كذلك .. ؟ مثل سحب تهادى تحت القمر ..
كما ينبغي أن نقول ..

كانيكو : « مهتم فقط بما ينبغي عليه أن يقوله » هذا هو
سر الدبلوماسية كلها .. أن تسأل عن ظلال ماتحت
عيني المرأة .. بينما تعرف تماما أنها هى التى فعلت
ذلك بنفسها ..

توياما : ان السيد كانيكو على وشك أن يصبح مسافرا ..
فوجييا : « يضحى » تهانى ..
« النظر فى الجبرة التى الى اليمين »

ايواكيش : لقد كتبتها .. فرحت منها .. انها رسالة راقصة
هذه المرة ..

كاويوكا : لا بد أن الأمر يصيبك بتوتر مكيف لاضطرابك فى
كل مرة الى التفكير فى أشياء جديدة تقولها
ايواكيش : هذه واحدة من أحب مصابب الحب ..

كاويوكا : سوف أوصول الرسالة وأنا فى طريقى الى البيت .
ايواكيش : آسف لحمايقك يا كاويوكا .. من فضلك
لا تضيعيها .

كاويوكا : أنت تحدثت كما لو أن مكان توصيل الرسالة
لا يقع على الجانب الآخر من الشارع .. اننى لا أستطيع
أن اقتدما حتى لو أردت ذلك .. طابت ليلتك ..

ايواكيش : طابت ليلتك يا كاويوكا ..

كاويوكا : « تلوح بالرسالة وهي تلف فى مدخل الباب »
ربما أفسى كل شيء عن الرسالة .. اننى بدورى فى
عبلة من امرى .. أنت تعرف ..

ايواكيش : لا يجب عليك أن تبغى من رجل مسن على
هذا النحو ..
« للنظر فى الجبرة التى الى اليسار »

كانيكو : لقد تأخرت بالتأكيد ..

توياما : « يقف أمام المرأة وهو يبيت برياط عقه » ان
لوق السيدة تسوكوكا بالنسبة لأربعة المئتين مماثل
دائما هذه الرطة .. اننى حقيقة اكبر أويطة المئتين
الصارخة اللون ..

فوجييا : هذه علية تبغ اعطينا لى السيدة تسوكوكا عندما
نجحت كرئيس لشركة .. ان التمثال المنحوت المكث
فيها أهل قيمة من العلية نفسها .. فقط انظر اليها
« يرفع العلية فى الهواء » : لا يسكن أن تقن أبدا
انها صنعت بالكامل من الخشب .. أليس كذلك ؟
انها تلبية الحاج تماما .. أليس كذلك ؟

كانيكو : يجب علينا نحن الموهبتين لمدنيين أن نرفض كلمة
الهدايا .. هناك دائما شبهة الرشوة .. اننى أحسد
الثانين .

فوجييا : كل شخص يقول ذلك ..

توياما : « فى صوت ياك » لمة الله على المرأة المعجزة ..
لماذا كان عليها أن تمسح كل شخص ماعداى ؟

كاويوكا : « وهي تلمح » .. أه .. عذرا .. هى السيدة
هنا ؟

توياما : ذهبت الى العمل .. منذ دقيقتين .. أعتقد أن لديها
بعض ما تصله هناك .

كاويوكا : ولأن ماذا سأفعل ؟

توياما : أمر أمر عاجل ؟

كايوكا : نعم .. انه رسالة .. انني اعطى رسالة للسيدة كل يوم يناء على طلب شخص ما ..

كانيكو : « بطرسية » سوف اوصيها .

كايوكا : « مترددة » هذا شيء لطيف جدا منك .

كانيكو : سوف اتقبل المسئولية .

كايوكا : انني متفئة كثيرا .. ارجو أن تفعل ذلك .

« تخرج »

توياما : هذه الفتاة في عجلة مكيئة من امرها .

كانيكو : « يقرأ العنوان على المطلوب » .. حسنا .. انني ابدأ .. ؟

انه يقول « الى اميرة شجرة غار القمر »

فوجيما : عبارة رومانسية للغاية .. اليس كذلك ؟

كانيكو : انك لم تكتبها انت نفسك بآية مناسبة .. ؟

فوجيما : « انت تترجح .. عندما يتعرف لدى مدوس للرئيس وقت كتابة رسائل حب فانه بدلا من ذلك يأخذ يمشي من يحب .

كانيكو : صاحب الرسالة شخص يدعى ايواكيش

فوجيما : غطة في غايبة الجبال .. كالتا من كان هذا الشخص .

توياما : فقط تصور انه يدعى السيدة « باميرة شجرة غار القمر » .. لا اعتقد انني رايت قط شجرة من هذا النوع .. امي شجرة ضخمة ؟

فوجيما : اعتقد انها فقط متوسطة الحجم .

كانيكو : ليس هناك حساب للأوراق .. حل هناك .. ؟

لري : « ثمة تمييز فرسي يدور حول هذا المني .

السيدة : « تدلل .. » داناها طويلة القامة على غير العادة شيء طيب أن أجذكهم جميعا هنا .

توياما : جاءت رسالة حب لك .

السيدة : انني اتعجب من يمكن أن تكون .. ثمة خمسة أو ستة رجال يمكن أن يمشوا الى برسالة .

كاليكو : الأمر بالنسبة لك بسيط وعابر كما أفهم .

السيدة : نعم .. هذا صحيح .. انني لا آتس ابدأ دفاعاتي

توياما : سلاحك يجب أن يحتوي على قدر كبير من اللعنة

السيدة : يا ولدي العزيز .. انك دائما تبزل مثل حلم الأشياء المسلية .

فوجيما : « بطريقة تمثيلية » .. « اميرة شجرة غار القمر »

السيدة : أه .. أهله رسالة الحب التي تتحدثون عنها ؟ ..

لذا كانت كذلك فهي ليست لي .

كانيكو : لا تحاول أن تضحكي علينا ..

السيدة : انك مخطئ تماما .. انها للسيدة تسوكيوكا ..

الجميع : ماذا ؟

السيدة : « تجلس » هذه الرسائل تدفعني ببساطة الى الجحون انها من البواب الذي يصل في العاصدة للمقابلة انه دجل مجوز في السبعين من عمره تقريبا .. لقد وقع في حب السيدة تسوكيوكا من مجرد النظر اليها عبر النافذة ..

كانيكو : هذا لا يثير دهشة .. يقولون ان المستن يميلون الى أن يكونوا يمشي النظر ويضحك مسرورا من كنته لا أستطيع أن انتظر حتى أقدم في العمر .. لابد أن امتلاك بيد النظر أمر مناسب جدا ..

السيدة : لقد يمت اليها الرجل الصبور بشرات .. كلا بل يمتد الرسائل .

توياما : « اذا كان قد يمت بكل رسائله الى نساء مختلفات فربما تكون اهتمامه قد أصابت نجاحا .

كانيكو : ثمة شيء ما فيها تقول .. لكن — يمد كل شيء .. اذا كان الحب مسالة تنطوي على الاحتمال .. فان الاحتمال بالنسبة لامرأة واحدة قد يكون هو نفس الشيء فيما يتعلق بالاحتمال بالنسبة لعدد كبير من حصر ..

فوجيما : حل قمعت لها الرسائل .. ؟ انني للسيدة تسوكيوكا .

السيدة : كيف يمكنني أن ارفض الرسائل ؟ .. لكه استخدمتها جميعا في تنظيف المشط .

توياما : تصبح الأمشاط على مثل هذه الدرجة من الفذارة ؟

السيدة : انها تستخدم من أجل تنظيف أمشاط كلابي ..

لدي خمسة كلاب .. انها تفضي عيونها في نشوة عامرة حين أقوم بتشغيل شعرها ..

كانيكو : ايها يجري أسرع الحب أم الكلب .. ؟

فوجيما : ايها يصبح قدرا أسرع ؟

السيدة : انني أصاب بالدوار حين أتحدث مع رجال ذوي جاذبية مثلكم .

كانيكو : محاولة ثانية لاصادها عن الموضوع .. ماذا حدث لرسائل الحب .. ؟

السيدة : هذا هو مصير الرسائل .. اما الفتاة التي تقوم بتسليم الرسائل .. فهي تلك الفتاة الجميلة التي تسلم في المكتب الكائن في المارة للمقابلة ..

توياما : الفتاة التي كانت هنا منذ غليل ؟ .. ماذا تريته جميلًا فيها ؟

السيدة : انها فتاة حسنة السلوك .. فتاة طيبة .. ولقد أصبحت مفرمة بها .. مع استلامي .. الرسائل منها كل يوم .. بيد انني لم انكر ابدأ في اعطاء رسالة منها الى السيدة تسوكيوكا .

كانيكو : لو عرفت القصة ذلك .. ما كانت لتطليقك نط رسالة أخرى .

السيدة : لا بد أن تمدني .. فخط ضح نفسك في مكانى .. لو كان للسيدة تسوكيوكا أن تقرأها ويتولاهما الاضطراب والقلق ..
(طرحة على الباب)

السيدة : والان ماذا سافعل .. ؟ انها السيدة تسوكيوكا .
كانيكو : انتبهوا .. تمخل هاناكو « .. أحلا .

توياما : « يسك بيا » فتوة منك أن تناخري ثانية .
فوجيما : كنا نترقب وصولك في أية لحظة ..

السيدة : تبدين جميلة دائما بصرف النظر عن كثرة رؤيتي لك ..

(لا تجيب هاناكو .. تمخل فتازيها وهي تبتسم)
السيدة : « محولة اتخاذ زمام المبادرة .. كل شخص كان ينتظرك بغارخ الصبر حتى انسى .. لا أدريه أن أصبح دقيقة أخرى .. سوف تبدأ « البرولات » ترا « تنفخس هاناكو من الإمام والخلف » .. ان توبا على آخر موضة يناسب تماما خطوط قوامك الرشيق .. يا مدام تسوكيوكا .. لكن بالنسبة لتسستان في الربيع كسا ترفين .. اعتقد أنه ينبغي علينا أن نجرب توبا آخر .. بقوامك هذا تستطيعين ارتداء ثوب ذي طابع رياضي .. في هذه المرة كتبت جريدة في اختيار نوع القمصة .. ان القمصوط بسيطة .. بسيطة للغاية مع وجود ثنايا على جانبي الصدر .. بناء على انضمامك .. انها فعالة جدا في إبراز خطوط القوام .. والان هل تتفضلين بالدخول الى حجرة البرولة .. ؟ في وسعنا أن نتناول كوبا من القهوة - على مهلا - بعد ذلك ..

كانيكو : مدام تسوكيوكا .. جاءت رسالة حب لك .. خشي كم يبلغ عمر الرجل الذي يمت بها .. عثرون ؟ ثلاثون ؟ .. اكبر من ذلك .. ؟
« ترفع هاناكو اصباحا »

توياما : لا .. لا .. ليس طالبا في مدرسة عالية ..
(ترفع هاناكو وهي تبتمص اصبعين .. يهز الآخرون رؤوسهم .. ترفع اصباحا ثالثة ثم رابعة الى أن تصل في النهاية الى وضع سبع اصابع .. مع نظرة اوتياب تلوح على وجهها) ..

كانيكو : لقد وصلت الى العمر الحقيقي .. في النهاية .. انه مجرد في السبعين .. لقد أبليت بأنه الوباب الذي يصل في السارة الكاتبة على الجانب الآخر من الشارع (تسفل السيدة وهي في حالة ارتباك للسانا بينما يحذر ايراكيشي وهو في الحجرة التي الى الجنب بشتات الى المناقشة للخلقة .. وخلال ذلك يسلم كانيكو الرسالة الى .. هاناكو .. تفهها .. أيضا يقف

الآخرون خلفها ويقرأون الرسالة وهم ينظرون من فوق كتيها ..)

توياما : « يقرأ » من فضلك اقرئي هذه الكلمات التي تمير للمرة الثلاثين من حين .. وأدخليها الى قلبك « هكذا تقول الرسالة .. ان السيدة تكذب ثانية .. قالت ان هناك ثلاث من الرسائل .. وتملحن بإعدام تسوكيوكا ان السيدة اختلست كل الرسائل السابقة ..

كانيكو : « يقرأ » ان حبي يزداد نوا لقط مع تمانب الأيام ولكن تتمثل جراح مسوكت الحب الذي يلعب جسدي المسن من الصباح الى ليلساء .. أتوسل اليك أن تهينني قبلة .. قبلة واحدة فقط « .. ليس هذا أمرا مؤثرا ؟ .. ان كل ما يريد قبلة واحدة بسيطة ..
« يتفجرون جميعا في الضحك »

توياما : فقط قبلة واحدة ؟ انه متواضع جدا في طلبه ..
فوجيما : ان الأمر يشبه دحضتي حقا .. ان المسنن هذه الأيام يملكون نلوبا شابة بالمقارنة بنا ..

السيدة : أحله هي المعاني التي يكتبها .. ؟ اعترف بأنني لم أقرأ أيأ من الرسائل الأخرى .. « تسلم الرسالة إليها » .. آه يا الهي .. « تقرأ » « ان ما نسميه حيا هو حزن أبدي لا ينتهي » قول سفيط اليس كذلك ؟ .. كان من الأفضل له أن يقول « ان مالمسمة خلا - هو بخلاف عسل النحل - مصدر لا ينثر للبرار » .

كانيكو : ان هذا الصبور يعتقد أنه الوحيد الذي يعاني .. مثل هذا الغرور شيء ينبغي .. اتنا جميعا نمانى بنفس الطريقة تماما والفرق الوحيد هو أن يحن الناس يتحدثون عن معاناتهم على حين لا يصنع الآخرون ذلك .

فوجيما : ذلك لأننا نملك احترام الذات .. اليس كذلك ؟
توياما : أستطيع أن أدرك ذلك بشكل أفضل .. ليس في مقدوري تحمل تلك النمة التي تلمح الى ان العجوز هو الوحيد الذي يعرف الحب الحقيقي وأن بقيتنا أناس طامسون متقلبو الأطوار .

كانيكو : سوف أكون سعيدا أن أدل أي شخص يرغب في ذلك على كم اللطافة للسمرة التي علينا أن نكابهها .. فقط لكي نضحك على أنفسنا .. نحن جميعا الذين نعيش في هذه الأوقات التي يشيع فيها الفساد .

فوجيما : ليس ثمة ما تستطيع أن تصله بالنسبة لهؤلاء الذين يستثمرون الرضا بتهجم في الحياة .. ولابد أن العجوز يعتقد أن ثمة مقاعد خاصة محجوزة للحب .

توياما : يا له من رومانسي ..
السيدة : لا ينبغي على الصغار أن يتدخلوا في مناقشات

اليس أمرا مترياً وحسباً .. يا سيدة تسوكوكا ..
أن ترى كيف يحتد الرجال في جدلهم .. ؟

كانيكو : (كسا لو كان يلقي خطاباً) .. اعتقد أنني
استطيع أن أقدر بضع خفية من الوقوع في ..
التناقض أننا على افتناع بأن كيانات مثل هذا الرجل
المجوز هي كيانات بغيضة وكريهة .. وأن مثل هذه
الكيانات لم يعد من الممكن التصاميم معها أكثر من ذلك ..
هذه الكيانات التي تزم بالمشاعر الحقيقية الصادقة ..
ليس ثمة قرية .. مهما كانت نائية تباع فيها كمكة
تجاركي الأصلية .. أنني أحقر أي بقايا يعتقد حقيقة
في مثل هذا الهواء .. ويبيع بشكل مبتذل .. الكمكة
على أنها الكمكة الحقيقية .. من الأفضل كثيراً أن
تبهمها وأنت تعرف تماماً أنها زائفة .. أن ذلك يحصل
من عملية البيع وشفا وشفا .. النتائج الرائع للخل
البشري الواعي هو .. أن لدينا الألسنة لتبني بها مذاق
كمكة تجازاكي .. الأصلية .. أن حيناً يبدأ من طرف
الاستنساخ ..

السيدة : يا له من كلام بليغ ..

كانيكو : إن اللسان لا يعترف بوجود شيء حقيقي أو أصيل
في الأمر كله يتوقف على حاسة التذوق التي يشترك
فيها كل الرجال .. يستطيع اللسان أن يقول « هذا
طيب المذاق » .. أن ترفضه الطيبى يمنعه من أن يقول
أكثر من ذلك .. من ثم فإن الأسير والأصيل هو مجرد
بطاقة يمسكها الناس على الغلاف .. أن اللسان يقصر
وظيفته على ما إذا كانت الكمكة الاسفنجية طيبة المذاق
أم لا ..

مساعد البقال : « يدخل » هل دقت الجرس ؟

السيدة : لم يكن الأمر يتعلق بكمكة اسفنجية (١) .. لماذا
كان يتعلق إذن ؟ .. أه .. نعم .. من فضلك احضر
لنا خمسة أكواب من القهوة حالا ..

مساعد البقال : حاضر يا سيدي ..

أم لا .. ؟

كانيكو : كل المسائل نسبية .. إن الحب هو مسار عاطفة
عدم الإيمان بالانتماء الحقيقية الأصلية .. ذلك المجوز
من ناحية أخرى .. أنه ملوث وغير نقي .. أنه
يستوثره بنا .. ويشعر بالسرور من ذاته .. أنه متفجع
من الزهو ..

فوجيما : أضحى أن يكون ما تقول من الصعوبة بحيث يقصر
على شخص مثل من يتلقى تلميها فقد أن يتأمله .. لكن
مفرداً علمني أن جميع المنازعات والمخالفات حول من
هو كغير الأعضاء في صعبة .. أو ما هو أقدم ثرت
في رفعة لا علاقة له من أي نوع بالفن لقد قال أن

(١) نوع من الكمك الهش « اسفنجي »

الكلاب .. لقد أخذت للنافذة طابع الجدد وتمعن جرساء

النتاج الحقيقي للرقص هو النتاج الذي يمكن أن تؤدي
فيه الانحناء إلى الأمام ولليل إلى الخلف بحركة مطقة
.. أن ذلك المجوز مهم بتأسيس مفردة لحسبائه
لدرجة أنه « يولد حركة الرقص .. واحد .. اثنين ..
» ثم حركة إلى الجانب » .. يتعامل المحلات الطفلية
وغير المحمودة لهجة الحب ..

توياما : وماذا تعني في كل ذلك يا سيدة تسوكوكا .. ؟
.. ليس من اليقظة أن تلزمي الصمت هكذا .. لكنني
أفترض أنه ليس أمراً معقولات كلية .. أن يتلقى المرء
رسائل حسب حتى من مثل ذلك المجوز .. أليست هذه
هي الحقيقة .. ؟ قول شيئاً يا شجرة غار القمر ..

السيدة : إن مدام تسوكوكا تربت تربية رفيعة .. وأما
متأكدة أنها تكره المجادلات ..

توياما : لكنها مولة جداً بتطبيب الناس ..

السيدة : هذا مزاج ضائع بين كافة النساء الحسنات ..

فوجيما : وهو مزاج يخلق لقط بالحسنات .. كما يقولون

السيدة : علماً يحصل الأمر إلى الأبدان فإن الأبدان التي
تناسبها تماماً هي الأبدان الصعبة .. الصعبة مثل
الأخضر ..

كانيكو : تلك .. بالطبع هي الأبدان التي لا ترددياً في
الأماكن العامة .. أنها تنسجها ملابس نومها .. وتنتظر
بأنها لا تناسبها ..

توياما : أستطيع أن أقصده بأن مدام تسوكوكا لا تتردى
أبداً ملابس نوم خضراء اللون ..

كانيكو : لقد أصبحت وقتاً بشكل متزايد في الآونة الأخيرة ..

السيدة : تعال .. تعال

(يدخل مساعد البقال حاملاً القهوة .. يرتشفون جميعاً

القهوة بفكر عجيبة ..)

(في الصبورة التي إلى اليمين)

ايواكيشي : أنني أتجنب .. ماذا حدث لماذا لا يفتحون الستائر
أه .. من التلق والتلق .. كل ما أستطيع أن أتاله
هو فقط مجرد لعبة اليها .. أنني على يقين أن الشفة
سوف تأخذني إلى الليلة وأنها سوف تنسل على الأقل
بالوقوف أمام النافذة وتبتسم لي .. مثل صورة في
إطار .. لكنني لم أزل أنتسب بالأمل .. كلا لن أنخل
عن الأمل ..

(في الحجرة التي إلى اليسار)

كانيكو : حسناً .. الآن ..

فوجيما : أوف « يريق القهوة على حجره ويزيلها »

كانيكو : ما هذا .. ؟

فوجيما : الآن وبينما كنت أحسب توبوني .. خطرت بذهني

فكرة شائعة ..

كانيكو : كنت كذلك الفكر فيما قد تسلمه لنقل المصور

درسنا سيمطا .. ما رأيك .. سيفتة تسوكيوكا .. ؟
على المصوم ..

فوجيما : خشي هي ..

كانيكو : « لا يصره اهتماما » .. على المصوم .. مثل هذه
الكائنات تميز عن رؤية الضوء ما لم تلقى شربة موجبة
.. لنسأ في حاجة ال ابداء اى عطف عليه لا لشيء الا
لأنه مجرد .. من الضروري أن يتصله يدرك أنه يقيم
في حجرة صغيرة أن يدخلها أحد ..

توياما : لقد أن البشر لن يدخلوا مسكن كلب .. ؟
كانيكو : « يسترد مزاجه للرح » .. تم بالفيصل ..

فوجيما : خشي هي .. وفيك رحلة ملفوفة في نشطة من
حرير أرجواني اللون .. ويكشف بذلك عن طبلة يد
صغيرة « أثرون حله » ؟

السيف : انها طبلة اليس كذلك ؟

فوجيما : انها دعامة من دعامات مسرحية الرقصات القادمة ..
آه .. مادمت قد ذكرت للمسرحية يتوجب على أن اشكرك
.. سيفتة تسوكيوكا .. على التذكار .. على أية حال
.. بالنسبة للطبلة هل أتر عليها من أجلكم ؟ « ينقر
على الطبلة » ما أتم ثرون .. الهسا لا تصعد أزل
صوت .. أنها تبدو تماما مثل طبلة حقيقية .. لكن
بدلا من الجلد وهو ضروري بالطبع .. فهي مطانة بقطعة
من حرير دمشقي ..

توياما : أتمنى أنهم اخترعوا طبلة لا تصدر أى صوت ؟
فوجيما : كلا .. كما كنت أقول .. انها مجرد أداة
كانيكو : وماذا تنوى أن تصنع بها ؟

فوجيما : أن نرقق ورقة بهذه الطبلة وتلفد بها ال داخل
حجرة المجرز .. لدى أعجب فكرة بشأن ما يكتب على
هذه الورقة ..

السيف : هذا شيء يبدو جذابا .. اشكى لنا ..

فوجيما : على الورقة علينا أن نكتب « .. من فضلك أتر
على هذه الطبلة .. هل تهاوننى .. ؟ » من فضلك
أتر على هذه الطبلة .. إذا ما أمكن لصوت طبلك
أن يملو فرق ضيقة الشارع حتى يسمع في حله الحجرة
.. فسوف ألبى لك رغبتك « .. هذا كل ما فى الأمر »

توياما : فكرة رائعة .. سوف توقف المجرز عند حله ..
كانيكو : ألا تعتقد أنه ينبغي عليك أن تضيف « إذا لم يسلنى
الصوت فتن تلبى رغبتك » ؟

فوجيما : ما ذكرته ينظرى على معنى ضمنى من هذا القليل ..

كانيكو : فى المراسلات الدبلوماسية لا تستطيع أن تكون
دقيقا إلى هذا الحد ..

فوجيما : « باستشارة » ألا تعتدين أنها خطة حسنة يا معلم

تسوكيوكا .. ؟ يسعدنى أن أسمى بهذه الطبلة
لحبايتك ..

توياما : بالنسبة لثرون يشتري مائة تذكرة .. ما هي قيمة
طبلة واحدة ؟

فوجيما : سوف أكون شاكرا لك إذا لم تسرى الأمر على هذا
النحو .. مدام تسوكيوكا ..

أنتك توافقين .. اليس كذلك ؟

« تومي هاناكو يرأسها وهي تبتسم »

السيف : سوف يجلب لى هذا الأمر راحة كبرى .. ربما
يكون هذا اليوم هو آخر يوم يضايقنا فيه المجرز ..

فوجيما : الينا بركة وقلم ..

« يصعدون الترتيبات بنشاط » .. يكتب فوجيما ورقة
ليرفها بالطبلة .. ترفع السيدات الستائر .. وتناد
هاناكو ال الثالثة التى يقوم كانيكو بلتحها ..

كانيكو : إن حجرة المجرز حائلة الظلام .. أنتم متأكون
من أنه هناك ؟

السيف : تقول اللادة التى تحمل رسائله .. انه يظل يحذى
فى الثالثة ال أن تنصرف مدام تسوكيوكا ..

كانيكو : ومع ذلك .. اننى أتساءل عما إذا كانت أصواتنا
سوف تبده ..

توياما : هذه مسئوليتي .. آه .. ألا يبدو للنظر وانما هنا
.. حيث نرى أضواء النيون فى كل مكان ؟

فوجيما : من سيفلف بالطبلة .. ؟

كانيكو : آها .. لقد كنت لأعب بيسبول مشهور خلال أيام
دراستي بالمدرسة العليا يرفع ذراعه على سبيل الاستعداد

توياما : يا .. ايواكيش .. انتج نافذتك ..

« تنتج الثالثة .. يظهر ايواكيش على استحياء »

توياما : أستطيع أن تسمعننى ؟ .. سوف تلفد اليك
بشيء ما اعرض على الاسكاريه .. « يومى ايواكيش
.. يلفد كانيكو بالطبلة .. يمسكها ايواكيش بصعوبة
.. ويصلها الى المكتب » ..

ايواكيش : ماذا يمكن أن يعنى هذا ؟ لقد بعثت ال بطبلة
.. انها تلفت أمام الثالثة تنقل ال .. هذا غريب ..
عندما تنظر مباشرة .. فى هذا الاتجاه .. فإن كل
ما أستطيعه هو أن أضع نفسى من الاختباء .. اننى
لأعجب .. أتساءل عما إذا كانت تغطي نفسها دائما
عنى لأننى كنت أسمع طويلا .. آه .. ثمة ورقة مرققة
بالطبلة ديقرا « .. أخيرا سوف تضحك دليتي ..
ليس ثمة أفضل من صوت الطبلة .. انه يملو حتى

على ضجيج لواصلات .. لايد أن هذا الأسلوب هو طريقتها
الرشيقة فى قول الأشياء .. لا تستطيع أن تتفوه بمجرد كلمة
نم .. لكن عليها أن تقولها بطريقة غير مباشرة ..

أه .. ان كلبى يوجئنى انه لم يعرف أبدا مثل هذه
 البهجة من قبل .. انه ضعيف مثل سمكة طفل رجل
 فقير قبل العيد .. انه يوجئنى لأن السعادة دعتهم ..
 انهم جميعا ينتظرون أمام النافذة هناك .. لابد أن ذلك
 من باب الاستمتاع .. أنهم يعتقدون أنه سوف يكون
 من اللذ أن يستمروا الى رجل عجوز وهو ينظر على
 الطيلة لأول مرة .. أه .. واكتفى فكرة حسنة ..
 هناك « يركع أمام الشجرة » .. شجرتى .. معجوبتى
 .. شجرتى العزيزة .. افقرى لى .. سوف أعلق
 الطيلة فى شعورك الخضراء .. قليلة .. الطيلة ..
 أهي كذلك فقط تحلى بالصبر متعبة .. انها تناسيك
 .. تليق بك تماما .. مثل حنية جميلة كبيرة عبطت
 من السماء فوق شوكوك .. انها مناسبة .. أليس
 كذلك ؟ حتى حين أدرع فى النقر على الطيلة .. أن
 أزم أوردك لم أكن أبدا من قبل فى هذه السماعات
 أمامك عندما كنت أراك .. كنت أفكر .. ان تماسى
 جعلتك أكثر جمالا .. جعلتك تبتئج أوردك بوفرة
 أكبر وهذا حقلى يا شجرتى .. انه حقلى ..

توياما : أسرع وانظر على الطيلة .. اننا نلف فى البرد فى
 انتظارك ..

ايواكيشي : حسنا .. سوف أتر عليها الآن .. استمروا ..
 « ينظر على الطيلة » (لا تصدر صوتا .. ينظر على
 الجانب الآخر » .. لا يصدر عنها صوت .. كذلك .. ينظر
 بجنون ولكن دون جدوى) « انها لا تحدث صوتا ..
 لقد أصغرني طيلة لا تحدث صوتا .. لقد جعلوا منى
 أضحوكة .. لقد تلاعبوا بى .. « يهوى على الأرض
 وينتصب » ماذا سأفعل ؟ ماذا سأفعل ؟ .. شديدة
 مهذبة مثلها .. تلمس مثل هذه الخدمة الدنيئة على
 .. هذا شيء ما كان ينبغي أن يحدث قط .. ما كان
 من الممكن أن يحدث ..

« يطلق الواقفون أمام نافذة الحجرة التى الى اليسار
 الضحككات .. تطلق النافذة صنف » .. أضحكوا ..
 استغفروا فى الضحك .. أضحكوا كما تتساقون ..
 سوف تستمرون فى الضحك وأنتم تطلقون الروح ..
 وسوف تضحكون .. عندما تضحك جثثكم وتلاشى ..
 وهذا لن يحدث .. ان الناس الذين يهزأ بهم
 لا يموتون مثل حصد الية .. ان الناس الذين ..
 يسخر منهم .. لا يتفنون

(يفتح نافذة فى الخلف .. يستلقى الى خلفها ..
 يجلس هناك ينظر حراك للبقية محققا بأى الى أسفل
 .. ثم يلقى بنفسه .. تملو صيحات من أسفل ..
 تطلق صرخات مبهمة من الحشد الذى تجمع وتستمر
 لبرهة)

(فى الحجرة التى الى اليسار يجلس الجميع وهم
 يتحدثون ويتضاحكون .. لا يكتفهم رؤية النافذة التى

التى منها الصجور ينلمس منتحرا .. ومن ثم لم يعرفوا بما
 حدث .. فجأة يفتح الباب)

مساعدة البقال : الرباب الذى يصل فى الساعة المقابلة وتب
 من النافذة وتقل نفسه ..

(يهيجون واقفين وهم يطلقون صرخات مضطربة ..
 يندفع البعض صوب النافذة يجرى آخرون ناحية السلم
 .. تقف هاناكو وحدها متصبية وسط المسرح ..)
 « فى وقت متأخر من الليل .. السماء بين الصارتين

تتملى الآن بالنجوم .. ساعة فوق رف فى الحجرة التى الى
 اليسار تنفق دفتين خافتتين .. الحجرة حائلة الظلمة
 .. يسمح صوت مفتاح فى الباب .. يفتح الباب ..
 يضيء كشاف المكان .. تدخل هاناكو مرتدية معطفا
 متوسط الطول فوق ثوب لساء تنسك فى إحدى يديها
 مفتاحا .. وتسلك الأخرى بكشاف قطع الفتاح فى
 حطية يدها .. تنجبه الى النافذة .. تقتنحها وتحقق
 بغير حراك فى نافذة الحجرة التى الى اليمين »

هاناكو : « صوتها خفيض .. تحدثت كما لو أن هناك شخصا
 موجود .. لقد أتيت .. قلت لى تعال وما إذا ذا أتيت
 .. لقد انسلت من الحفلة .. رغم أن الوقت كان
 منتصف الليل .. رد على أوجرك .. ألسنت هنا ؟ ..
 « يفتح الباب الخلفى للحجرة التى الى اليمين ..
 يتسلسل شبح ايواكيشي النافذة التى قلز منها .. يمشى
 ناحية اليسار .. تلتفت النافذة المواجهة تدريجيا
 مع إقترابه منها » لقد أتيت .. حطية لقد أتيت ..

ايواكيشي : كنت أروح وألقد بين أحلامك وعلمه الحجرة ..

هاناكو : لقد استغفمتنى .. وما إذا ذا هنا .. يده أنك
 ما تزال لا تعرفنى .. لا تعرف .. كيف استغفمت
 ان أجيء ..

ايواكيشي : لأنى اجتذبتك الى هنا ..

هاناكو : كلا .. بغير قوة بشرية لا تفتح أية أبواب لكى
 تسمح للكانات اليريرة باجتماعها ..

ايواكيشي : أتدوين أن تخشى .. حتى شعبا .. ؟

هاناكو : من أين لى القدرة على ذلك ؟ .. لقد كانت ثورتى
 كافية فقط لقتل رجل عجوز مسكين .. وحتى فى حلم
 الحالة .. كل ما فعلته هو الايماء برأسى .. لم أصنع
 شيئا آخر « لا يريد ايواكيشي » .. أتستطيع أن
 تسمعنى ؟ « يومئ ايواكيشي برأسه « ان صوتى
 يسمح عن بعد حتى لو تحدثت بصوت متخفى مثلما
 أفعل الآن .. لكن عندما أتحدث الى الناس فهم
 لا يسمعون على سماع صوتى ما لم أذعته .. لقد كان
 من الممكن أن يكون الحال أفضل .. لو أن الأصوات
 لم تسمح بين هذه الحجرة .. وبين حجرتك ..

ايواكيش : .. السماء مليئة بالنجوم .. ليس في متدور
رؤية القمر .. لقد أصبح القمر مغطى بالوحل ..
لقد حوى الى الارضى .. كنت أتبع القمر .. حتى تقزت
يمكنك ان تقول ان القمر وأنا اتصرتا معا ..

هانكو : « تنظر الى اسفل ناحية الشارع » .. أنتستطيع
ان ترى جنة القمر في أى مكان ؟ .. اننى لا أستطيع

.. لست أرى سوى عريات التاكسى الليلية .. وحى تنطلق
فى الشارع .. ثمة شرطى يمشى هناك .. لقد توقفت
.. غير اننى لا أظن ان هذا يعنى أنه عثر على جنة
.. ان الشرطى لا يقابل أى شيء اللهم الا شرطيا آخر
يسبح فى الاتجاه المقابل .. أهو مرآة ؟ .. اننى
أصبح ؟ ..

ايواكيش : أظنن ان الانباح تقابل انباحا فقط .. وأن
القمر لا يقابل سوى القمر ؟ ..

هانكو : فى منتصف الليل .. يصبح هذا صحيحا بالنسبة
لكل شيء ..

« تفعل سيجارة »

ايواكيش : لم أعد شبيها .. لقد كنت شبيها عندما كنت على
قيد الحياة .. والان فان كل ما تبقى هو ما تودت
ان أحلم به .. لم يعد هناك من يستطيع ان يغيب
أمال مرة أخرى ..

هانكو : مما أستطيع ان أراه .. فانك .. على أية حال
.. لم تعد بعد تجسيدا كاملا للحب .. لا أقصد ان
انفقد نمو شعرك ذكلك أو زى اليواب الذى ترتديه أو
ملايسك الداخلية التى يبللها العرق .. ثمة شيء
مفقود شيء يحتاجه حبك قبل ان يستطيع ان يتشكل
.. هناك برهان قاصر على أن حبك فى هذا العالم كان
حقيقيا اذا كان هذا هو الدافع الوحيد وراء موتك ..

ايواكيش : أتريدن برحانا من شبح ؟ « يفرغ محتويات
جيبوه » ان الانباح لا تمتلك شيئا .. لقد فطنت كل
شيء .. يمكن أن يصلح كبرهان ..

هانكو : اننى اعصى بالبراهين .. ان المرأة تخص ببراهين
الحب .. وعندما تبداى آخر برهان من هذه البراهين
يتأكد لديها أن الحب قد انتهى .. ولأن النساء لديهن
هذه البراهين فان فى إمكان الرجال افراغ الحب من
كل معنى ..

ايواكيش : ارجوك لا ترمى مثل هذه الاتيابه ..

هانكو : منذ قليل .. فتحت الباب ودخلت .. ألم اتمل
ذلك ؟ من أين كسا تفرغى .. حصلت على مفتاح
الباب ؟

ايواكيش : ارجوك لا تمايلنى عن مثل هذه الاتيابه ..
هانكو : لقد سرقت المفتاح من جيبك السيئة .. أصابعى
خشيفة الحركة جدا .. كما تعرف .. لكم غمرنى السرور
حين اكتشف ان مهارتى فى النشل لم تزالين يده ..

ايواكيش : انهم الآن .. انك شاككة من اصرارى ومن لم
تتاولين ان تدغينى الى أن اكركك .. لابد أن هذا هو
الهدف ..

هانكو : لأن حل اريك .. ؟ لقد أطلقت على اسما مناسب
للغاية .. شجرة القمر .. لقد جرت العادة أن أعرف
باسم آخر .. هو الهلال .. بسبب صورة وشم على
بطنى .. وشم الهلال ..

ايواكيش : آه ..

هانكو : اننى لم أطلب ينسى رسم هذا الوشم .. لقد
رسمه رجل .. بخلقة .. عندما أصرط يعضف الهلال
لون الصورة الشديدة .. لكنه عادة ما يكون شاسبا
مثل شحوب وجه رجل .. حيث ..

ايواكيش : يا داعة .. لقد حرلت بى مرتين .. كان مرة
واسعة لم تكن كاثلية ..

هانكو : مرة واحدة لم تكن كاثلية .. نعم .. هذا صحيح
مرة واحدة لم تكن كاثلية .. لكى يتحقق شيئا أو
يعصر ..

ايواكيش : لقد أفسدك الرجال غير للتخلصين ..
هانكو : الأمر ليس كذلك ان الرجال غير الساداتين هم الدين
شكلونى ..

ايواكيش : لقد جعل منى أشجوة لأننى كنت صادقا ..

هانكو : الأمر ليس كذلك .. لقد جعل منك أشجوة لأنه
مجهز ..

(تتحول الحجره التى الى اليمين الى اللون الأحمر بسبب
صورة مسطحة من جانب الشج .. تظهر شجرة الغار
التي علقت فيها الطيلة .. وسط الوهج ..)

ايواكيش : ألا تخجلين من نفسك ؟ سوف أزل عليك لعة

هانكو : هذا لا يسبب لى أدنى خوف .. اننى الآن قوية
لأننى كنت محبوبة ..

ايواكيش : ومن كان يحبك ؟ ..

هانكو : أنت ..

ايواكيش : آثأت قوة حبى الى الدافع وراء المصاحك عن
الحقيقة ؟ ..

هانكو : انظر الى لم اكن انا يشخصى النقيش الى النقيش

أحببتها « تفحصك » لقد حاولت أن تنزل على لمة ..
الحقني من الرجال .. يصنعون جميعاً ذلك ..
ايواكيش : كلا .. كلا .. انني احبك .. يصدق .. كل
من في عالم الوتي يعرف ذلك ..

هانكو : ان أحدا لا يعرف هذا في دنيانا هلم ..

ايواكيش : الآن .. الطيلة لم تحدث صوتا .. ؟

هانكو : نعم .. لأنني لم أستطيع سماعها ..

ايواكيش : كان هذا خطأ الطيلة .. ان طيلة حريرية
لا تصدر صوتا ..

هانكو : لم يكن الخطأ في عدم أحداث صوت هو خطأ
الطيلة ..

ايواكيش : انني اشتاق اليك .. حتى في هذه اللحظة

هانكو : حتى في هذه اللحظة .. ؟ لقد مدت منذ أسبوع

ايواكيش : انني اشتاق اليك .. سوف أحاول أن أجعل
الطيلة تحدث صوتا ..

هانكو : دعها تحدث صوتا .. لقد جئت لسماعها ..

ايواكيش : سأفعل .. ان جبي سوف يجعل الطيلة الحريرية
تحدث دويًا كالرعد ..

وينقر شبح ايواكيش على الطيلة .. تحدث صوتا عاليا
انها تحدث صوتا .. انها تحدث صوتا .. لقد سمعته
الم تسمعه ؟

هانكو : « تقسم بكم » لا أستطيع أن أسمع شيئا ..

ايواكيش : الا تستطيعين سماع هذا ؟ مستحيل .. انظري
سائق عليها مرة مقابل كل خطاب كتبه اليك نقرة
لترتان تستطيعين سماع ذلك .. أعرف ثلاث .. أربع
.. ان الطيلة تحدث صوتا « تحدث الطيلة صوتا
« تحدث الطيلة صوتا بالفعل »

هانكو : لا أستطيع سماع صوت الطيلة .. أين هي الطيلة
التي تحدث صوتا .. ؟

ايواكيش : لا تستطيعين سماع الطيلة .. انك تكذبين ..
الا تستطيعين أن تسمعي هذا الصوت ؟ .. عشر ..
احدى عشرة الا تستطيعين سماع هذا ..

هانكو : لا أستطيع .. لا أستطيع سماع اى طيلة ..

ايواكيش : انها اكاذوبة « في هياج » .. ان ادعك تقولين
هذا .. تقولين انك لا تستطيعين سماع ما أكثر انا
على سماعه .. عثرون واحد وعشرون انها تحدث
صوتا ..

هانكو : لا أستطيع سماعها .. لا أستطيع سماعها ..

ايواكيش : ثلاثون .. واحد وثلاثون .. اثنان وثلاثون ..
لا تستطيعين أن تقول انك لا تستطيعين سماعها ..
الطيلة تصفرون صوتا .. ان الطيلة التي ما كان ينبغي
أن تحدث صوتا تصدر صوتا الآن ..

هانكو : أه أسرع .. وفجأة تحدث صوتا .. اذنأي
تتلفان على سماع الطيلة ..

ايواكيش : ست وثلاثون .. سبع وثلاثون .. أمن الممكن
أن تكون اذنأي وجها هما اللتان تسمعان الطيلة ؟

هانكو : « ياأسفة وكما لو كانت تحدث نفسها » أه .. انه
يمائل تماما الرجال الاحياء ..

ايواكيش : « في ياس كما لو كان يخاطبك نفسه » .. من
في امكانه أن يثبت ذلك ؟ .. من يستطيع أن يبرهن
على أنها تسمع الطيلة ؟ « يوهن » تسمة وتناون ..
تسعون .. سوف ينتهي كل شيء حالا .. أدار في وسمى
لفظ انني سمعت صوت الطيلة ؟ « تستمر الطيلة في
حدث صوت » .. ليس لمة جسدي .. انه عطيفة
للوكت .. ان الطيلة لن تحدث صوتا لفلانا .. ترى هل
ستحدث صوتا ؟ مهما واصلت الفار عليها .. فهي طيلة
حريرية ..

هانكو : أسرع .. اقرر عليها حتى أستطيع أن أسمع ..
لا تياس .. أسرع .. حتى يصك صوتها اذنأي ..
« تند يها من الثالثة » .. لا تستسلم للياس ..

ايواكيش : أربع وتسعون .. خمس وتسعون لا جدوى
اطلانا .. الطيلة لا تحدث صوتا .. هاهي جدوى النار
على طيلة صامتة ؟ .. ست وتسعون .. سبع وتسعون
.. وداعا .. اموتى .. اميرة شجرة الفار وداعا ..
ثمان وتسعون .. تسع وتسعون .. وداعا .. لقد
انتهت الفريبات لثانة .. وداعا ..

(يغشى الفصح .. يتوقف النار على الطيلة .. تنف
هانكو بفرحها .. وعلى وجهها نظرة بلا معنى ..
يندفع توياما دأشلا الحيرة في المضطرب)

توياما : أحدا هو المكان الذي تعرجدين فيه ؟ أه .. كم
أشعر بالإرتياح .. لقد غرشنا جميعا نبحث عنك ..
ماذا أصابك ؟ .. تجرئين هكذا .. في منتصف الليل
.. ماذا أصابك ؟ « يهزها » .. البقي ..

هانكو : « كما لو كانت في حلم » .. كان من الممكن أن
أسمع لو انه فقط ترق عليها نقرة أخرى ..
« مستنكر »

القاهرة : عيد الحكيم فهم

مناقبات

الرؤية الاجتماعية

في شعر

محمود حسن إسماعيل

د. صابر عبد الدايم

من البدايات ان لكل شاعر أصيل فكرته عن الواقع والأشياء .

مادام هو قد جاء الى هذا الواقع ، ولما فيه وتفاعل معه بطريقة وان انقلت في الجوهر مع جيله الا ان لها ما يميزها خصوصيتها .

هذه النقطة الخاصة هي ما تطلق عليه في النقد الحديث « الرؤية الشعرية » وهي الكيفية التي ينظر بها الشاعر للعالم ، والكيفية التي يعبر بها عن هذه الثقافة ، والنقد الواقعي المعاصر يسمي هذه الكيفية أسلوبيا . فالأسلوب حسب الظاهر العلمي للآن هو الرؤية والتعبير معا .

والرؤية الشعرية ينبغي أن تكون واضحة ومحددة منذ البداية حتى تستطيع الانتقال الى الفكرة أو الشعور للآل فيها . غير ان الرؤية الشعرية لا تلقى عنه حدود الرؤية الشعرية وانما هي له تتجاوز عن بعض عناصرها التي لا تؤدي دورا حوبا في تلك الرؤية الشعرية . (١)

والشاعر الحديث واح يهتق في أعماله تفاعلا روحيا بعيد الذي يقص به مجالات الرؤية الحديثة للشعر . بل ان كلمة الرؤية اذا شئت الملق في التعبير والتاريخ لا تطبق ابعادها الا على هذا الشعر الحديث ، فالرؤية تقيم عالما جديدا يعق ، ولكن من انقضى العالم القديم نفسه ، ولغة هذه الرؤية ليست من مجالات المناهج العلمية . بل تستمد أصولها من طبيعة الرؤية وتوعية العلم (٢)

ومحمود حسن إسماعيل يصب رؤيته الشعرية في لغة جديفة كل الجملة فهو يملك هذه الرؤية المتجانسة للتمتلي ، وهذا المنب البلاغي ذلك لأنه يعرف كيف يستيقظ نفسه ويعرف كيف يجهز على الوجود الخارجي للمعاني بما يشبه الكابوس السريالي وبالمثل متفهم بالرموز الحديثة من كلمة الأورولات الروحية في الثقافة وبطاسة الإسلام .

ولب هذه الرؤية الشعرية توفاه الى تحقيق حرية الإنسان وتخليصه من كلمة الأبعاد الخاصة بالرق .

وبرغم الخلاص الشاعر لفته ، وإدراكه الاتاق البكر ، واحتراقه في مصادر تجاربه . ترى الهامات كثيرة يسدها له النقد . فالكثور « مندور » يتجهه بالاضطراب الرؤية الشعرية ويبالغ فيقول « التي لاغنى ان لا يكون له حقل شعري على الإطلاق » (٣)

ويكرر الهامه في كتاب « الشعر المصري بعد شوقي » الحلقة الثالثة - ويؤكد قائلا :

« وباستقلتي ان أصبح اليوم ان اضطراب هذه الرؤية الشعرية عند محمود حسن إسماعيل ليس اضطرابا فنيا لحسب بل اضطرابا نفسيا أيضا لأن مجموع شعره وعصارة حياته تتم عن نفس مرتكشة » (٤)

ويؤلفه الثالث « مصطلح السحري » قائلا : « والمثلث ثقلات مندور صلبة وبطاسة علم وفروح تجربة محمود حسن إسماعيل الشعرية أو قصود رؤيته » (٥)

(١) الشعر العربي المعاصر د/عز الدين إسماعيل ص ١٥٣

(٢) شعرنا الحديث ال أين د/غال شكري ص ١٣٠

(٣) في الميزان الجديد د/محمد مندور ص ٩٨

(٤) الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة الثالثة ص ١٠٠

د/محمد مندور

(٥) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ٢١٣ :

مصطفى السحري

ولست في موقف اللجاج عن « محمود حسن اسماعيل » وإنما فيه الذي يدافع عنه . والتناذر الذين ياتشرون عن قرب وتولعوا في مجاله فله يستطيعون أن يدافعوا كذلك عنه ، ليس بالكتلمات الانفعالية ولكن باستكشاف حافى نصوصه من قيم جمالية وشعورية مبدعة .

ويقول د/عبد العزيز المسموي : « أما رؤيته الشعرية فتتمثل بطبيعة نفسه وتكوينه الفكري والروحي ، والوقوف حياته وموهبه الشعرية العالية . ولا شك أن الشاعر يمثلك شخصية جاذبة ، ونفسا متماسكة قوية ، ووجدانا حارا جياشا . ونصورا كاملا للكون والبيئة . ولكل انصهار هذه العناصر في تكوينه الفني واستزاجها بظلاله الشعرية الفللة ، هو الذي يشكل ما نسميه بنظره الكونية ، أو رؤيته الشعرية (٦) » .

ومما يؤكد تفصيح رؤيته الشعرية أن دواوينه تنحو للنصبي الموضوعي . فديوان « أغاني الكوخ » يعد تجربة شعرية موحدة . جوهرها ذوبان في الريف وحياته ، ويكاد على وجه الناشر الذي غطته الكتابة ، وديوانه « نار وأصفر » تنسج تجربة عشق النعرة التي يتشبعها الإنسان العربي منذ أن انبثق النور من مكة ، وتقال في عصور التنازع إلى العصر الحديث .

وديوان « لايد » يعكس إصرار الإنسان على الوصول إلى مرأى، الأمن ، وشوقه للعلاقة .

وديوان « أين القرب » يجسد معاناة الشاعر من الاغلال ، وشعوره بعيشة الوجود ،

وله نفس هذه العلاقة في بيتين صدر بهما الديوان وهما :

القيتي بين شباه الطرب ولقت لي غن
وكل مايشجى حين الرباب فسبحته متى

« والتأوهون » يعوج بوجه الصديق ، ويشعل الأمل أمام موابك العجباري . شعاعيا الاستبعاد والانتهازية العالية .

وكذلك باقي دواوينه : طاب لوسينج حدير البرزخ ، صلاة ورفس ، « نهر الطليقة » ، « موسيقى من السر » كل ديوان يحمل تجربة خاصة وعلميا خاصا ماعدا ديوان الملك ، وديوان « هكذا أغني » فالتجربة الشعرية فيها يشوبها الاضطراب والتكلف أحيانا فهل يعد هذا التنازع التفرّد اثر ، وهذه الوهبة الفللة ، والمبقرة السامقة . نتهمه بأنه ليس له حقل شعري على الاطلاق « أو أنه صاحب نفس مرتعشة » ! أو أن رؤيته الشعرية مشوشة مظفرة ؟ انها احكام تحتاج الى مراجعة واعية عادلة .

ومن اتضح التجارب التي خلفها محمود حسن اسماعيل، رؤيته الاجتماعية .

فقد نمت علم الرؤية في وجدانه وقلته نموا مبكرا وأكاد أجزم بأنها انفتحت في حياته ، ورسبت في أعماله منذ طفولته واختلطت بنور عينيه وهو يعايش مأساة الاصلاح المصري ، واسترحت بسببه وهو يستفسر لأين القلوبين ، وسرت في قلبه روحه وهو يتلوى من الآلم والشقاء الذي ين كتمه آلاف اللامعين ،

وكان لتناشه الريفية اثر عميق في انبثاق علم الرؤية وتصيبيها في ديوان أغاني الكوخ وهو يعدلنا في ملهمة هذا الديوان عن ملاح تلك البيئة ، وعن الظروف التي عقلت علمه الرؤية في نفسه قالا :

« احرب بملهمة في ليلة من ليال السرار بين تلك الاكوخ للتنصية في قري مصر وحدنا عما تلاقيه من احوال القلام ، وعثرات المسالك » .

ويصور حياة الاصلاح في هذه الفترة في صدق السائي بالغ الصساسية :

« واجلس بجانبيه في القهورة تحت ظل الخبيصة التي نسلها من دناها ولقاسمه الطعام والشرب فعدلتا كيف أكل وكيف شرب ؟ وهل تردد شرين مرة في احتساء الماء القطر من كوب بلدوي شليف ، أم انبجح على بطنه فعب الماء من مشربه اليكر ، وقام الى لاسه فواصل عمله لا يستريح ولا يعرف هم الهوى » (٧) .

ويتنصر الشاعر ويرى الادباء المعاصرين له بالحقوق وعدم الصديق الثاني يقول :

« اللهم ان هذا هو الحقوق بعينه لبيئة لبنتا فيها ، ورحنا تتننى بفقرها » .

علمه الشعري التاثير الذي ذكرها الشاعر هي التي كونت ملهمة الطفلة « أغاني الكوخ » وكونت رؤيته الاجتماعية المبكرة في الوقت الذي تلقى فيه شعراء عصره على أنفسهم بيكون احلامهم الزائلة ، ولقوبهم للكسوة ، وعواظهم الكبوة ، الامر الذي دفعه الى هاجتهم واتهم الشعراء والشعر بالتزعة الشخصية ، والتفكر في كل ما لا صلة له بالبيئة على الاطلاق ، .

وهكذا لم يصر الشاعر في تأكيد التراث من معاصره من شعراء الشباب والتشيوخ ومع ذلك فقد كان ثبت بينته وكانت له جذوره في الحياة المعاصرة بل وفي الأدب المعاصر نفسه ، كان يحاول أن يعكس حياة لحيته الثالثة في حطن الواسي في صعيد مصر بالتخيلة بأسلوب يفنى قزرة القول والسيبيان .

(٦) محمود حسن اسماعيل : مدخل الى عالمه الشعري
ص ١٦ د/عبد العزيز المسموي

(٧) أغاني الكوخ ص ١٣٠ - محمود حسن اسماعيل .

ولمشكلة نفسها تلازم الشاعر حين يتكلم عن القرية
الهاجعة في ظل القمر وهو يسبح في أنهار الأحلام الشفافة ..
القمر والنور ، السكون والسمت ، ولا ينسى في هذا الجو
العالم مشكلة القرية الأساسية « الطيب والام » فيخلطها
متحددا عن الفلاح :

من نواحي العزيز خلعت جنى الرو
في قلبي لظفه كل حي
وتروى تبهما من العرق الهيا
مي على تريك الظهور الذكي
من جباه تطرت في نرى الدل
عمل موطن قلنوم قسي
رفعت لمرات من كل فط
عيد اللال في شماع دزي
انت اسمته واشليت اروا
حما تهاوين في حماك الشقي
نمت في القنك والهوان وأغنى
واله النفس في حبيب نرى (١٠)

ويتلمس الشاعر شخصية الروي . ويحسد احساسه
بالظلم الفاحش الجاني على واقع القرية ومجتمعها القهور ، وفي
الاحساس بلمحة الظلم لغيب وانفاج الى ملائمة هذا الظلم .
يقول الشاعر :

لبدنا عشرة الانسا
ن ذاك الايام القاسر
حليف الظلم كم الوي
على للتستلف اكلان
وكم مال . فلم يدلف
الى حقه القاسر
سواء ذلك الظلماني
ووحش القنبة الكاسر
اذا حاجنا من البقي
فيا ويلاه للظلماني (١١)

★ ★ ★

ويتلمس الشاعر بيئته ويتندبها ويصور أدق خصائصها
وظواهرها فيصف الديك والبومة والفلندة ، والقراشة ،
وزهرة القول ، وزهرة القطن ، والسيسبان ،

ويصف الطبيعة الريفية في قصيدته « وطن اللبي »
ويصف نفسه بأنه ثبت ثما في قلب الريف قاسم وأينع ،
ويصغر نفسه لغمّة تلويح في صوت الشادوف وأنة السالية ،
وخوار الثود ، وبهاء السبل ، والتماع زهرة القول ،

(١٠) السابق ص ٦٨

(١١) أغاني الكوخ ص ١٤٣

وكان « محمود حسن اسماعيل » اعلم اصالة حين غنى
عذابات الفلاح وجراحاته وحين ذوب نفسه في سر الوجود ،
وكان ديوانه الأول اصبح تمييز في وقته عن الدعوة
التي ألح عليها ملكو مثل د/هيكل وحاول تجسيدها في أدبه
الروائي « (٨) »

ويلتقط الشاعر بعينه الاجتماعي سر تلك الكوخ وعطش
الفلاح . وهذا السر يكمن في اعداد حقه وعدم اعتكافه أجر
مركه المسلوخ على الأرض فهو يزرع ولا ياكل ، يتعب
ولا يخلط لمرّة التعب ،

ويصور الشاعر هذا الطيب صورة حية واقعية لا مبالغه
فيها ولا تزييف يقول من ديوانه أغاني الكوخ .

شبهته يلدو دحان الانبي
والوجد في كاتونه ساعر
تبكي سواقي الطفل اشجائه
وما بكساده مرة شاعر
والبانس الفلاح في دكته

عريان يشكو فسكه خائرا
شالت بزرع النيل اكنتاه
وما دعاه البلد الفاسد
لها يزيغ الغرب في مدله
والريف من أوجاعه حائرا

لها صورة فريدة لا يقدر على ابتداعها الا من عاش هذه
البيئة ، وهي ليست صورة سلبية كما يدعى البعض . لكنها
صورة ايجابية يغلغها الرغبي والثورة الوجدانية ويكفي لوله :

شالت بزرع النيل اكنتاه
وما دعاه البلد الفاسد
دليلا على ثورة الشاعر وحسه الاجتماعي الواعي ، وتسفير
لنه للحياة والناس .

ويصور الشاعر سحر البيئة . وكيف يأتي اليها الأجانب
وينهلون منها كل رحيق طيب ، وابتلاها يتصورون جونا ،
ولك قيل هذا الشعر في عصر كان فيه الاستعمار في أقصى
عنفوانه وقبة سيطرته . ورغم هذا نسمع الشاعر يملن
صرخة الاحتجاج ملتحدا بشكائل وقته قائلا :

وحج الفرنج الى سباحها
كان الصليب على كل مسود
يعيون منها الرحيق التسمي
وابتلاها يشربون الصديد (٩)

(٨) مجلة الكاتب يناير سنة ١٩٦٧ ص ١٢٢

(٩) أغاني الكوخ ص ٣٠

وتتشمس أعينها • وتبوء مكانها أصبحت عمدا والحقبة
ليست كذلك لأن في موت السنايل حياة دائمة الاقترار •
ويجري حوارا بين السنبلة والتودج • يرمز به الى قصة
الوجود وفلسفة الحياة والموت ومن هذه الفلسفة تتولد رؤيته
الاجتماعية الواعية الخريصة على تلمس اسباب المساعدة كيئسته
الريعية التي تما في ظلالها •
تقول السنبلة :

والى أين سيضي
نفس عوى ويسبح
إن مولى لو دى إلا
سان بحث ونسود
فماألوا التجل منى
لهو بالمر خبير
واسألو التودج ينث
كم بعده الصبح

ويرد التودج :

لعت حتى قصة السن
بل يرويهما القنفذ
غرة صل لها الصب
حج وحيها القنفذ
ومضى غير حواها
في القضي قل وما
وانثى من سحرها طي
سر الربي والتشويه
ملعب دليها امرا
س ورلص وانث
علل الكوخ عليه
وتناجى اليؤاس
ثم دار الدهر حينما
فطى فيه النطاس
غرة صل لها الصب
حج وحيها القنفذ
عاقبت حصى وفلات
انا للكون داء (١٧)

★ ★ ★

وفي ديوان « ذلك » الذى اسلفه الشاعر من حساب •
لأن التقاد هاجره ورموه بالزلفى والتناقى لرى الشاعر لايمدح
لذلك مدحا شغفيا • وانما كانت مدائحه كملك كوجيحات
اجتماعية فنية • وقد انتزعت مناسبات لم فيها التسلية من
الحاكم على الشعب ليجعل هذه اللطائف بدائع من تسوده
لهو هؤلاء الطغوتين • وعبر عن رؤيته الاجتماعية في مقامة

(١٧) مكملا لأمسى ص ٢٢٩ •

ولا يكتفى الشاعر بالوصف الخارجى وانما تتصق رؤيته
الاجتماعية فتمتزج بالرؤية الفلسفية • وتتحول كائنات الطبيعة
التبائية والحيوانية • والجماعية • الى شخصى رمزية فينفذ
الشاعر من خلالها الى فلسفة اجتماعية واعية • والى البحث
فى سر الوجود • وتفسير الكون من خلال الطبيعة •
انه يصف الدولة وصفا فلسفيا فى حديث اجراء على
لسانها حيث تقول :

انا فى ظلمة قبرى
أوتوى من كل غمر
من رغباب فى شقاء لا
سجد كم أسلى بسحر
وسراب فى حيلة الصبي
سد كم انرى بكبر
لى يابن الطين ملك
ولله متشال دار

ويسر شقاء الاجتماعى وعذاب النفس بعد فراقه
لرئته • ويخلط بالقراب، رمزا لذلك • فيصه فى مائة بيت
وتسعة أبيات وصفا ملعبيا فلسفيا عجيبا :

سلاما لسمي فى العتاك وصاحبى
ولد أروحت عوى القلوب القواد
مشاك منذ التنازل من ذلك
عل قفاديتى به وتباك
ومد كان لى فى الكوخ عهد لهدنه
فصل عنه تيتك الليالى القواد (١٨)

★ ★ ★

ويصف « التودج » وصفا رمزيا يعنى رؤيته الاجتماعية •
انه لا يصف لرائيه ولا جسمه القليل ولكن يعنى لأمته
السود التى يلهب واقع التبع العسرى فى ذلك الوقت •
ويتحدث عن الفلاح فى شخصية « التودج » الذى يدور
ليلا ونهارا ويروى لها الأرض ولا يكف الا بالسيف •

ياثور كيف غزلت أسود الودى
وتلعت فى جانيك جلوهها
وكانما نسلت لجلدك لوحة
من روحها القانى فبن وريدها
فى كل حقل من جوادك آية
يلغو على الريف الشفى علودها

★ ★ ★

وفي موسم الفصاد يلمس الشاعر العلاقة بين التودج
والسنبلة • فهو يلمتها بجمالها المتسوحة فيتناثر جها

(١٨) مكملا لأمسى ص ١٩١ •

الديوان وفي الإهداء لذكر العمال والفلاحين ، والجموع والفقر
والجؤس والقرية والمدينة ، و التبل ، والشرق ، والجبل ،
ولغة السود .

والقصائد الآتية تروم دليلا على هذا الرأي

« دكايب عيسى » ١١ فبراير ١٩٤٤ ، كا واك العيساري
٦ مايو ١٩٤٤ .

« يوم الفلق » ٦ مايو ١٩٤٣ ، الغنية الطلعة ١١ مارس
١٩٤٣ .

سجعت لهيئة الريح ١٩٣٨ = (١٤)

وحده الصادك تكشف عن روح الشاعر الولاية المتعطفة
مع الكوخ وسكانه ، هذه الروح ترفل الرق والظلام والقيء
والسلاسل ، وتنب بظلي ولاية إلى العرية والتور والانطلاق .
يقول :

دخلت في ظلمة الاسكاوخ قتلها

برحمة كم تدع فيهن لهلنا

لنا واك العيساري في مخطوئتهم

شكوا اليك الفتي فلما نسيانا (١٥)

وموافق « محمود حسن اسماعيل » من الريف وتصويره
للقرية العربية مشخصة في قريته « التخليعة » يذكرنا بالشاعر
الأمريكي « جيمس سيوارت » (١٦) وقد نشر هذا القصائد
ديوانه الشعرى عام ١٩٣٤ م بعنوان « الرجل صاحب الفخار
الذى يشبه لسان الثور » وأحدث ظهوره فجأة في الدوائر
الأدبية ، وقد علامة مميزة في الأدب الأمريكي .

وقد حدث هذا شعرا أصدر الشاعر « محمود حسن
اسماعيل ديوانه «الغاني الكوخ» عام ١٩٣٦ م بعد ثورة شعرية
في القصور والأداء . رحبت به الدوائر الثقافية ونقلته التثابة
وتألقوه وحلوه ، ومازال هذا الديوان سمة بارزة في طريق
تعود الأدب العربي الحديث .

ولنن في كل سفر من مخطوط شعري جيمس سيوارت
نشم دافعة الأرض والزروع ، وأعواد القبر لا قننا تماثيل
مع الريح أمام أعيننا ، وتكاد نرى دأى العين موطنه «جريتير»
بولاية «كنتكي» بتلك المشبة الخضراء التى تنتشر فيها أشجار
الستور والنجار البلوط ، كذلك نجد في الشخصيات التى
يعرضها نماذج تزخر بالحياة حتى بعد أن ووديت التراب ،
وتتجمع فيها خصائص النفس البشرية من غم وفر ، وولاء
ولقد وقوة وضبط (١٧) .

(١٤) أرجع الى هذه القصائد في ديوان « لذلك » .

(١٥) ديوان « لذلك » ص ٦٣ .

(١٦) مجلة الشعر . عدد يوليو ١٩٦٦ م ص ١٠٦ .

(١٧) ولد سنة ١٩٠٧ لأبوين فلاحين لاجئين بالقرب من
جرينب « بولاية كنتكي » .

وحين فرجع ديوان الغاني الكوخ لمترو على حمله التيم
القنية والتسودية . وبخاصة في العواد الذى دار بين
السنبلة والتورج ، والقصائد الرمزية التى وصف فيها كائنات
الريف الطليعية .

فهل التلى الشاعران ؟ هل قرأ محمود حسن اسماعيل
هذا الديوان ، فالتى به وغنى قريته هذا الفتاة العار
الصالح .

التى أجزم انه لم يقرأ الديوان ، ولم يتأثر بالشاعر
الأمريكي « جيمس سيوارت » ولكن الروح القنية ، والقيء
الشعري المتدلج في نفس الشاعر يوحده بين خواطرم ،
والصدق التسودى يذيعهم في تجاربهم في وحدة كونية
شاملة .

يقول «جيمس سيوارت» مترونا بأنشودة طويلة يودع
فيها موطنه الريفي السحر بتلك وجوهه وخيوره ، ولاهته
وزهوره ، وشمس وسحاب ، وريبه وخريته ، وصيفه
وشتائه ، ويرى بين المستحيل يد المدينة كتبت الى الريف
لتعيل جماله فيها . يقول :

« كنت أحب الأرض ، وأحب أن أحرى في الطين

كانت الأرض ملكا لى ، وكنت أتا أتمنى الى الأرض

كنت أحب أن أصبح يدى في الطين وأعمل

واله أن التبل أن تعمل في الأرض

لقد عرفت رجلا كانوا يملكون من الكدح الشريف

رجلا ظليين يعيشون بلا انداك

أيديهم تليقة ، فهم يملكون أن تسبح

ثم يزددوا في القصور ولم يهصدوا

كنت أحب أن أصلى في الأرض ، وكل من أجل هذه

الطريق

قد ذهبت لكى الاالى الليل . ذلك الليل الذى يأتى

فى صورة صديق

حين يرقد ليل . وقد انهكه التعب فلم يعد قادرا على العمل
أو التفتاح .

إن الأبدية لا نهاية لها ،

ومن الطير أن تكون الأرضى هي الصديق الذى
يعتقنا » (١٨)

★ ★ ★

ويضيف الشاعر بهذا جديدة الى أبعاد رؤيته الاجتماعية
حين يصعد بالمدينة ويكشف ألقنتها ويدين مجتمع المدينة
الذى يضع بهذه الانماط البشرية المزيفة التى تنوق حركة
التفكير في المجتمع ، وتسد أمامه للتأمل .

(١٨) السابق ص ١١٤

فهم الفنان الكاتب :

فلم اتق إلا أدبيا يسوقه
بجنيته ذاب مستنقار للطلاب

وفهم الفنان الذي :

يجارى وجود النفس في كل فكرة
ويسرب في حياتها كالتصاحب

وفهم الفنان الذي :

تعمى عن مرآته فهو صويها
رؤى صدا في الزجاجة عارب

وفهم الجهور للتصام الذي :

مضى سمته شب الفروخ فالتفه
كرمة طبع كتبت بالقطعاب

وفهم المشتري وراء الدين :

تهاديت في أتواره لسانك بها
كهول مفاصل يانعات اللوالب

وفهم الوائلي :

حزين على الأسرار يعلق خيلها
كأذب لحرب القاب حيران سائب

وتحرف كالتبيان الشواق سمعه

تستسل ما تهواه من كل جانب

إن هذه المشاهد للتأثير تؤكد رؤية الشاعر الاجتماعية
وتكشف عن ثقاه الإنساني ، وتجاوبه مع الطبقات الكادحة ،
وربذيته في عالم أفضل يسوده الرخاء ، ويسرى في أرجائه
الحب والسلام .

• • صابر عبد الحام

قراءة في:

المسرح الشعري

عند

عبدالرحمن الشرفاوي

مصطفى عبد الغني

١ - الطيبة والشعر المسرحي

قد يكون من المستغرب أن تتناول جانب المسرح الشعري
هذه الشرفاوي ، فتتوقف فيه عند جزئية بينهما عن اللغة
الطبية ، أو اللهجة الطبية ، فلم يستلم أبدا ، ولم يسبق لنا
أن عرفنا ، أن الشعر يمكن أن ينظم أو ينظم في ثلاثة ،
توحي بالالف الطبية ، وتمايزها ، فضلا عن أن الشرفاوي ،
يوجه خاص ، شاعر عرف عنه انجازه التسديد للصحة ،
سواء في تراكيبه الشعرية أو الشعرية المسرحية . على أن
دواعي الاستغراب يمكن أن تزول ، أو تنضج ، فلا هيئنا إلى
أرض الواقع الشعري لديه وحاولنا التوقف عند مساهمته
التيمة ، ومنافقة الشعرية الشائخة .

إننا في سبيل ذلك مستعول ، الولوج إلى عالم الشعر
المسرحي ، لتخلص منه إلى تلمسه للطبية واللغوية ، لتصل
إلى دواعي هذه العلاقة على مستويين اثنين .

وبادئ ذي بدء ، فانه لا يجب على القارئ الذي لا يعرف
الشرفاوي ، أن يعتقد أن الفاع الطبية قد انحصرت على شعره
المسرحي فحسب ، وإنما امتدت وتمددت في جميع أعماله الأخرى
على وجه التقريب ، فمنع نجدها في رواياته (الأرض - الفلاح
- الشوارع الخالية ...) ، ونحن نجدها في بعض أبيات من
شعره للتأثر في الأربعينيات والخمسينيات . غير أنها كانت
أكثر وضوحا وجلاء في لغة الشعر المسرحية ، أكثر من غيرها
مما كان يشد الانتباه وينافى الانسجام بين النصي والطبية
في المهادنة فضلا عن أن الأساليب الدلالية في المسرح قد مثال
منه في كتبه تلمس الطبية بجميع درجات استغلالها . ونجد
ما كان الوضوح (المائي) في المسرح الشعري بقدر ما كانت
التمسكة حول معنى وجوده وجودا وسلاحيته وسفاهة التي .

لقد كتب الشرفاوي ست مسرحيات شعرية تفاوتت فيها
حركة الالتفات الطبية بين مد وجزر وأكثت جديدها على لسان
مثل هذا الإبداع الذي أقره الشاعر وعبد في كل ما كتبه في
هذا السبيل إلى تكريس ، ومستوفق هنا عند التنتج منها :

١ - التي موران - ١٩٦٦

٢ - أحمد مرابي - ١٩٨٢

فالأولى أدل أعماله الكبيرة باستثنائه (مأساة جميلة)
والثانية هي آخر أعماله الشعرية المعروفة والمكتشورة حتى
اليوم .

قواتها قربا من التلمب (عبد الله قديم) ، فهو يصيح وهو في بيت غرابي ، وأمام جميع الزعماء ، قائلا :

.. قطع اكلمس قلوب الجنه .. يا

باشا .. ألا تطعمهم أرزا ولحما ؟ لم أن

السمن مشوشى الصرف ؟ انه مسل صنعي

رُيت ..

والآن ، لسا أمام ظاهرة تمثل منظورا ولع فيه الشاعري لشرحي عن غير قصد ، وإنما ظاهرة كمت من قصد حقيقي ، له دلالة خاصة ، عبد الزبها الشاعر وعمل لها طيلة أعماله . بل أن سببا من أسباب الخلاف بينه وبين حسين وعبد الرحمن الشرفاوي في فترة من الفترات حول اللغة العربية يعود إلى تلمس الشرفاوي للظاهرة وإشارته له في بعض المواضيع . وعلى هذا النحو ، فإن قضية الظاهرة تنضم وتلتزم من المضلة التي لا بد أن تبحث لها عن تفسير إما مع الشرفاوي أو عنه .

وسوف نتلمس هذا التفسير في مستويين اثنين ، أحدهما عام والآخر خاص .

أما الأول ، فهو يلخص ، في أن استخدام اللغة العلمية عرف منذ عرف للرحييون الأول لدينا ، حتى أن بعضهم كتب أعماله بالعلمية مثل يعقوب صنوع ، وإن لم يسلم تيار العلمية وحدها في النص من النقد الشديد والمعارضة تحت أي تفسير ، مما دفع بالبعض الآخر إلى تلمس النص في الموارد وحده .

غير أن الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية وتطور الحركات الاجتماعية ونفسها في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات كانت دائما أساسيا لزيادة الاهتمام بالتصريح العلمي في الأدب أكثر من قبل . إذ كان ازدياد الاهتمام بالتصريح العلمي ، كما يؤكد د. لويس عوفى في كتابه : « التسود والأيدي » ، وقبلة من وظائف ازدياد الاهتمام بالواقعية الاشتراكية سواء في القصة أو في الدراما ، وقد سبق كتاب الرواية البرجوازية كتاب الواقعية الاشتراكية في مجال القصة في أوائل الخمسينيات فتحول الواقعيون الاشتراكيون إلى الدراما وهي لون من ألوان التصريح أكثر مطابقة من القصة ، ولكنه أقل مباشرة .. وقد فسجت واليهتم الاشتراكية العلمية فقدت رمزية اشتراكية .

وبهذا التطور يمكن أن نقرأ ظاهرة الخرافات هذه المطلوبة الثورية المثقلة التي خرجت من أحشاء التغييرات التي طرأت على المجتمع القريب منذ الخمسينيات من أمثال سعد مكاوي وأحمد وسعد صالح ، وذكروا الصباوي لم عبد الرحمن الشرفاوي ، الذي بدأ حياته كصاغا تتنوع قصصه كل ملاحق الطيف المتنوعة من العمال والفلاحين الذين اعتنقوا - فكريا - تلك الواقعية الاشتراكية التي عرلت بشكل مباشر في الأربعينيات والخمسينيات بشكل خاص .

لا يكتفى الشرفاوي في (الثاني مهرا) بتصعيد الدراما المسرحية ، ولا تجديد الدراما الشعرية ، سواء باستخدام التعميلة أو بثنية اللغة الشعرية وحسب . بل يضيف إلى هذا وذلك شيئا يكاد يكون - للوهلة الأولى - متناقضا لهما ، فالألفاظ العلمية تكاد تحتل جزءا غير قصير من حواراته .

إن الفلاحين ، في المنظر التاسع ، يفسبون من أنهم عمدتهم بما ليس فيه ، فيضحون بما :

.. ترى هل فسد العملة أيضا ؟ خضرة العملة

وتردد إحدى السيدات على صاحب الإهتام :

اسكت قطع الله لسناك

ويستمر الحوار في المنظر العاشر عشر بين سبيدة وابنها فيجري على النحو التالي :

.. حلوة كالبقرة . كل مافي الأمر أن زاد الوجع

فهو أحيانا تلوح . أن في السمكة عرفتني جديما

ألف مبروك عليك وعليها

أكلنا شر الكفا

أكلنا شر الولد الحرام

وأكلنا يارب شر الحاكم الظالم

وتدور المصوّل التالية بين اللامحالات فتصبح أحدها (يا حلوة) :

وتصبح أخرى :

.. اسكتي جادك نيلة . وبغض انت بما يكون عنك يا امرأة . يا ساليه .

وتتاج الألفاظ العلمية بلهجتها المحلية وهي كثيرة من أمثال (عودة التسوم ، عيش وملح ، عظم الثاني وعياله ، كالمغاريت ..) إلى غير ذلك .

فالذ غويانا صليحة مهرا (العصر للملوكي) إلى غرابي (العصر الحديث) لراعتنا تميم الظاهرة وفاردها في مسرح الشرفاوي ، فالظاهرة هنا تتحد في تماثل الألفاظ العلمية في الحوار بشكل صارخ .

إننا في المنظر الثاني أمام إحدى اللامحالات وهي تصبح في الأغريات :

بال اللق الرفقة كي استر نفسي !!

بال اللق الرفقة كي استر نفسي !!

يا غرابي ..

يا غرابي ..

بل ونعني في المنظر التاسع من نفس الفصل نرى كيفية تحول العلمية ، في الألف أحد قادة الثورة للعلمين وأكثر

أما الثاني ، فلما كان الشرقاوى أحد أفراد هذه الجماعة التى تمثلت الوافية الاشتراكية وعملت على إظهارها على الأقل فى فترة كتاباته الأولى ، فإنه تجزئ عن كتابها وشعراتها جميعا ، فى أن عابيتها ولهجته الفلاحية اللطبة المستقلة من البيئة الريفيه - كانت محسوبة أدبيا ، يتكلم تشبة الأدب الذى عرفه القرآن الكريم ، وحفظه فى سن مبكرة من حياته ، ولما العديد من رواد الأدب العربى فى كل عهوده خاصة الجاهل عبقري القرن - المشر ، متأثرا بالتصوي الكلاسيكية وعلى هذا ، لمجد راج ينمى العامة لضرورة اجتماعية حتمتها المرحلة لم يكن استغفله لها علما بل خاصة مركبة بوعيه الذاتى كاديب وابن للمرحلة التى عاشها .

ولما كان عبد الرحمن الشرقاوى قد نلسم العامة فى لمتن حينما وفى الحوار أحيانا ، فإن عابيتها تلك لم تكن فى العامة التى تنتسب الى لهجة جديدة أو غيرت طبعة عابرة لا تمت الى لغة القرآن الكريم يادنى صلة ، وإنما كانت عامة تعود بأصولها الأولى الى المصحى ، فكل كلمات الشرقاوى العامة التى أدمجها فى مسرحه اشاعت الى نسيج العمل لغائية وعطوبه لا يفتقدونها القرآن الكريم ، أو طابعهم والواويس اللاتى عاد اليها كلما شك فى كلمة أو احتار فى اصل لكلمة .

وإن كان دوائى نلسم العامة عند عبد الرحمن الشرقاوى ترتبط بمستويين اثنين ، أحدهما ، للوجه الوافية وصورتها . والثانيهما ، الطبقة الفلاحية وحقيقتها . ومن المستويين الخارج ، والفاحش ، يمكن أن نستر على أهم خطوط العامة فى الشعر المسرحى لديه وتبريرها لا بلهجة اعتدائية وإنما بلهجة ونية نادرة لثبات .

٢ - دلالة النهاية فى الشعر المسرحى

ويلاحظ كل من يقرأ عبد الرحمن الشرقاوى ظاهرة فريدة قلما يشاركه فيها كتاب عصره ، فهو يحرص فى كل أعماله أن تكون نهاياته (مفتوحة) تغلق الى حد بعيد بالتشالوم والانقطار ، وتغلق فى التحليل الأخير بالرموز والدلالات الإيجابية .

وتتبع هذه الظاهرة وانفسج جلى فى أعماله سواء فى الرواية والمسرح التمسى . (فالأففى) ، تنتهى الى حلزمة تحيق بالفريق وتحيق بصبرها ، وقد تمتلنت هذه النهاية فى شق الطريق الزراعى رغم غضب وحتى كل أهال القرية من الفلاحين الفقراء وإهانتهم وانتصار البشوات واصحاب السطة من الاقطاعيين والمستغلين ، أما فى (الظلال) تعلق تلك النهاية فى استمرار الصراع حيث أن أهال القرية لم يتنمروا الانتصار الأخير ، إذ جهدوا أن يغلوا حنولهم فى وقت يتربى بهم ، من التاحية الأخرى من الراسماليين واصحاب القوة من الذين يعملون فى المسكر الأخر ، يسطرون على مقدرات القرية ويقلدون أهلها .

فلما استكملنا دورة النهاية فى المسرح التمسى ، وهو مايمينا هنا فى لتمام الأول ، فسوف نجدنا مضطرين للبحث عن هذه النهاية قبل نلسم الدلالة من ولانها ، فتن أمام سست مسرحيات شعرية ، نزلو جميعها تلك الظاهرة وتمسك بها ، إذ يلاحظ أن شاعر الدراما فيها بين موقفين : إما اختصار الشخصيات التى لا نهاية لها ، وإما خلف هو هذه النهاية للمفتوحة التى توحى دلالاتها بالتكبير .

أنا فى (مساة جميلة ، وعلى الرغم مما شاب العمل من عيوب فنية لازمت بعض مسرحياته التالية ، وهو ما ستعود اليها بعد ، أمام مساة ترضى بفروب من نضال شعب الجزائر ، يتحمل فى جميلة وجاسر ومصطفى بوحريه وعزام وغيرهم . ومع ذلك ، فإن النهاية فى نهاية الرضى تظل مفتوحة ، فلا انتصر شعب الجزائر ، ولا الموت محاولات الفرنسيين فى السيطرة .

وفى (الفتى مهران) ، الفتى الذى كرس حياته كلها لقضية عمره وهى التمسال ضد الحلفان الخارجى والداخلى نراه قد انتهى بقطعة من الخلف .

وتشابه نهاية (وطنى عكا) مع (مساة جميلة) فى أنها ظلت مفتوحة فى العملين ، ولم يبق غير الاسرار والانقطار .

كذلك لا يغفل من حفزى ، من ناحية أخرى ، اختصار شخصية الصحن فى مسرحية (الصحن لآترا) ، وشيئا ، ، فالشخصية هنا تكاد تكون لطيفة رغم تعدد الأبعاد فيها ، ثابتة يجرى على لسانها وحولها الأحداث التى تنتهى الى النهاية التقليدية للمفتوحة ، التى بدأت بها ومنها .

وهو يبيى ما نجهده مع اختلاف الدرجة فى (التمر الأحمر) حيث يتبنى هذا العمل بتأكيد صلاح الدين ، التمر ، لئلا المستليل والعمل ل :

— سأعود لليلك الأيمن لكى أصون كرامة البلد الأيمن

وهو ما فعله أحمد عرايى فى نهاية للمسرحية التى كتبت باسمه فى عام ١٩٨٢ حين هزم فصاح :

— فلاترك التاريخ يضى .. أما أنا .. فانا أضى .

ليجش هذا الشعب يضى فى الكرامة والاباء .

وتظل مصر مثارة الدنيا والكبرياء

وإن ، مختار عبد الرحمن الشرقاوى شخصيات لا نهاية لها فى (مساة جميلة) و (الفتى مهران) و (وطنى عكا) ، ومختار شخصيات لها نهاية مصدقة سلفا ، وراح يرسم من خلالها خطوط الدراما حتى انتهى الى نهاياتها المصدقة للمروعة ، التى ألحها يتكلم اختصارها لها من أمثال (الصحن ..) و (أحمد عرايى) .

وهنا ، نجدنا مظهرين لاستيطان النص ومحاولة تفسير دلالة النهاية كما أشرنا :

لماذا اختار عبد الرحمن الترفاوي النهايات للفتوحة أو القائمة ؟

★ ★ ★

كحل الإجابة على هذا السؤال نستلزم منا التمهيد قليلا . ان استمرارية النهاية أو اختيار استمرارية النهاية لا يعنى تشاؤمية الكاتب الذى يتأمل كروبيا ، كما يظن البعض ، حين يتحدث عن الواقعية ، أو تردده فى الوصول بالصراع الى نقطة الصعبة الشديدة ، وإنما يعنى ، التواصل بالتعبئة الى ابعاد مقصودة ، فليست هزيمة القوية فى (الأرض) أو تعميم المؤلف بالنسبة للفلاحين فى (اللالاح) ناتجا عن تلك القائمة ، كما ان اختيار الشخصيات للفتوحة أو للقوى عليها سلفا فى المسرح ، إذ أن هذا كله ، أو غيره ، لا يعنى هزيمة القوية ، وانتهاء قصتها ، وإنما يعنى استمرار تجربة النضال ونفجها وتطورها الى أبعاد أخرى فى مراحل أخرى وهو ما طعن اليه البعض القليل من نقادنا (د . حمد السجاء ، دراسات عربية) .

وقد كان اختيار النهاية للفتوحة أو الشخصيات التى تعود فى محور استمرار الصراع وتواصله دائما الى كثير من الكتاب بعد عبد الرحمن الترفاوي ليصلوا من هذه المرحلة الى مرحلة تالية . بالفضل ، فإذا كان عبد الرحمن الترفاوي يعبر فى النهايات التى اختارها لأعماله الفنية عن الصراع بين الطيقتين أو الفكرتين المتخالفين اظهارهما على مسرح الحياة لخصية هذا الصراع « زمينيا » ، فإن من جادوا بعده ، ممن حملوا مسئولية الكتابة من الأجيال الأدبية ، يمدوا من حيث انتهى هو ، فكل منهم لا يعيد فى الرؤية الفنية للواقع انحرافا املاء عليه فكره الخاص ، أو تهاويله الرومانسية التى انتهى زمنها .

★ ★ ★

وكحل هذا المؤلف الذى انظم يرتبط من ناحية أخرى ، بطلاقة وثيقة مع موقف يمثل الاتجاه الواقى القوي وشراحه الأول فى عديد من كتاباتهم لا سسيعا انجاز ولو كانت ، ولوسيان جولدمان وغيرهم ممن انتموا الى هذا الاتجاه .

وهذا لا يعنى ان الواقعية الاشتراكية ظهرت فى أعماله الأولى فقط وإنما كانت غيوب الواقعية أكثر وضوحا فى أعماله

الأولى منها فى أعماله الأخيرة ، على الأصناف الأخيرة ، قلل الكاتب من غيوب (الواقعية الاشتراكية كما عرفها ، وكما قرأ عنها فى فترة متقدمة من حياته ، ونحن نعرف من قرأته الأولى ولقائنا الشخصية به أنه قرأ الكتب من هذه الكتب وتآثر بها فذهب لكتب منها وبحث فى نسج فكره حتى أنه ليستعمل البحث عن غيوب مميزة للواقعية الاشتراكية كما عرفها فى أعماله الأخيرة .

وتلخص على هذا النحو بعض الأمثلة القليلة التى تؤكد هذا الاتجاه . فالانجاء فى الأدب عند انجاز كما جاء فى ترجمة د - صلاح فضل عن الواقعية (فى الإبداع والأدب ٧٨) . تبع من المؤلف والأحداث نفسها ، بدون أن يشار اليها بشكل مباشر ، كما أنه لا ينبغي للشاعر أن يعطى القارئ حلا جازما لاستبيل الصراعات الاجتماعية التى يعرضها ، فالواقعية الاشتراكية كما يقول تحقق هدفها على الوجه الأكمل عندما تحسم الأوضاع التقليدية المتأصلة عن طريق الوصف الصام للظروف الواقعية ، ففى تبرز من الأمصال للذوال الصام البرجوازي ، مما يجعل التشك فى القيمة المظلمة لا يحدث بالفضل إنما لا طر منه ولكن دون أن نشع بأي شكل مباشر الى حل ما ، بل على العكس من ذلك تتكادى التفساد موفد يحتاج بوضوح الى الهدف الأسيل .

★ ★ ★

وقد كان انجاز صريحا فى دعوة الالتزام حتى أنه يرى أن الواقعية تعنى - فى نظرى - الى جانب الأمانة فى نقل التفاصيل ، اعادة التصوير الدقيق للخصائص النموذجية فى الظروف النموذجية ، وكلما كانت تراء المؤلف طيبة كان هذا من صالح العمل الفني ، كما أن الواقعية التى أنتجت عنها ، يمكن أن تعبر عن نفسها أيضا بالفهم من أفكار المؤلف الطامسة .

★ ★ ★

وبعد ، فإن اختيار عبد الرحمن الترفاوي لنهاياته جاء غامضا للرؤية الواقعية التى لتصل بين رؤيتين : الرؤية الفنية الخاصة بالكاتب ، والخاصة لتتنى التيارات والمذاهب لتتباينة والرؤية الفنية للعالم كما تفرقها البيئة بتطوراتها ، وحركتها الفؤارة أبدا ، فاكثلى ، رغم دوره الكبير فى تصيد الواقع وتطوره بتتيه كما هو لم يضل اليه غير الالتزام أمام نفسه فى أن يكون كاتبا صافيا .

الشركاء

رواية

مصطفى نصر

د: عبدالعزیز شرف

من اللغات الأخرى التي سعت بها كتب في هذه الرواية ، أو في غيرها من أعمال مصطفى نصر أنه يوظف كل صيغة وكيفية في عمله الروائي أو القصصي لأنه الأخرى الفنية في العمل الفني . فمثلا : المتأوين فهو حينما يختار متأوين روياته ولفظه : « المصمود فوق جدار أملي » . الشركاء ، أو مصنوعة القصصية « الاختيار » .. كل هذه المتأوين دالة وموظفة توظيفها فنيا جيسا لأنه الأخرى العلوية .

وإحِب أن أؤكد ما قلته عن التمازج البشرية التي صورها مصطفى نصر هنا . انه كان حريصا على أن يصور تمازج تنتمي على الكيان الاجتماعي . ولكنه كان حريصا على أن يعطي القسمات التي تتميز بها هذه الشخصية عن الشخصية الأخرى . فمثلا ديفسان - مثلا - وهو نموذج منحرف يقتطف عن نموذج أبو الوفا ، الذي هو نموذج منحرف أيضا ، يقتطف عنه من حيث القسمات التي استسقا على أن يصورها ، وإن كان في النهاية يحاول أن يقتنم فنيا أيضا أن يجلو هذه التمازج هي جلود كانت تؤدي كما تؤدي الأسباب إلى النتائج المنطقية ، التي تجعل هذه الشخصية في نهاية الأمر شخصية منحرفة مكتوب عليها الفصل والاحداث .

ولكن في المقابل توجه شخصيات أخرى فيها جلود الفخر مثل « سلوي مصدين » ، رغم تورطها في الاشتراك مع هؤلاء الشركاء إلا أنها كانت في لحظات كثيرة تريد بالفعل أن تخرج من هذه الشركة إلى عالم الفخر ، وعالم النور . ولكنها كانت تحيط ببلل العوامل الخارجية ممثلة في أمها للتعرف بطبيعة الحال . وممثلة أيضا في هروب منصور من الوقوف إلى جانبها من أجل تطبيق القيمة الفخيرة التي تبصليها تخرج من هذا التناقض .

وشخصية منصور - أيضا - كانت تبشر بأنها شخصية يمكن أن تسع في طريق الفخر . لكن هنا شخصية منصور حينما تعرف . لا تتعرف ببلل العوامل الداخلية أو الجلود في أمهات وأبائها كانت تتعرف ببلل عوامل خارجية ترغم هذه الشخصية على أن تسلك الطريق للتعرف .

انه كان شابا مستقيما يرغب بالليل . يجه الانحرافات للنادية والاحداث التي يتعرس لها ، والاضط من رئيسه يجعله يشترك معهم في الانحراف . والاختلاس والسرقة .

لم حينما يريد أن يتفكر - لالاف الشديد - يكون هو الفخيرة الوحيدة التي يمارس عليها الطلاب . في حين أن

تكشف ثلاث العلامات لأب مصطفى نصر على نحو ما يتضح في رواية « الشركاء » ، وفي الرواية السابقة : المصمود فوق جدار أملي ، عن شكل متجمل .

فهو شكل يعرض فيه الكاتب على أن يجمع بين الأصالة والممارسة إن جاز هذا التعبير - فهو لا يريد أن يتفكك عن التيارات الجديدة من حيث الشكل الروائي . كما أنه يعرض على القوميات الأسيلة في أدبنا العربي .

وهذه الرواية وإن كانت تتجه لتجاه رواية الشخصية إلا أنها تتوسل بكل الأساليب الفنية ، وتوظيفها ، من أجل أداء الغرض الفني في نهاية الأمر . فهي تتوسل بالوتولوج الداخل لكي تعبر الشخصية عن حلاصها ، وقسماتها الداخلية والخارجية ، في آن واحد .

هذا الأمر أتاح لمصطفى نصر أمرا آخر يتميز به ، وهو قدرته على تصوير نماذج بشرية من واقع المجتمع وإن كانت نماذج مرفوعة أخلاقيا واجتماعيا . إلا أنه كان اقتنا منطقيا من حيث الناحية الفنية ، أن هذه التمازج ينبغي ، بالفعل أن تقدم من خلال عمل روائي حرص فيه على تصوير هذه التمازج ، وإن كنت أضع - أكثر - في أن يقتنم - أيضا - من الناحية الفنية ، وليست الواقعية بأنها نماذج مرفوعة .

هذه الفكرة ربما أدركت مصطفى نصر كثيرا ، وهو يلجح نهاية القصة ، لاعتني بأن جعل نهاية هذه النماذج للتعرف في الاحالة على المعاش كما يحدث في الواقع . ولكن من الناحية الفنية والإعلامية . كان لابد من أن يحدث هناك ما يمكن أن نسميه - تجاوزا - بالتمادية . قوة الشر لابد وأن تقابلها قوة خير ، أو قوة الشر لابد أن تقابلها قوة رديها تماما ، بحيث لا يتبع قوة أكبر القوة الأخرى .

إلياس كانيتي

الفائز بجائزة نوبل ١٩٨١

محمود قاسم

لو ظالمنا ما كتب عن الروائي جابريل جارسيا ماركيز خلال الأشهر الأربعة الماضية في مجلات العربية فاق بعد أن حصل على - جائزة نوبل - للأدب عام ١٩٨٢ لزوجتنا بهذا الاختفاء الكبير بالكتابة .. فلماذا لم يكتب كثيرا عنه من قبل .. هل كان ماركيز مجهولا فاعتصت الجائزة أهمية .. أم أنه هو الذي يعطى الجائزة ليعتبا .. ؟ ولماذا كان الأمر كذلك فلماذا لم يكتب بنفس الكم عن الفائزين بهذه الجائزة في السنوات الماضية .. بل ولماذا لا يكتب عن الأدباء الفائزين بجوائز عالية أخرى توزع في العديد من الدول مثل جائزة بوليتزر وجونكور وموندللو .. ولماذا لم يكتب سوى سطور خيرة عن كل من الأدباء الذين فازوا بها على التوالي خلال الأعوام السابقة : حول بيللو ، اسحاق باشستنس سيجر واودويسوس التيس ، شيزو ميلوش وإلياس كانيتي .. ولماذا لم يكتب سطرا واحدا عن التماس الأول ماركيز في العام الثاني وهو الشاعر الفرنسي ديتيه شار ؟ .. هل لأن العديد من هؤلاء الكتاب من اليهود وبعضهم لا يستحق .. أم لأن الجائزة تمنح في بعض الأحيان لأسباب تختلف عن تلك التي صنعت من أجلها .

نحن اليوم نمود إلى عام ١٩٨١ لتنتهت عن الفائز بجائزة نوبل في هذا العام - فلتفرض أن الجائزة هي التي تعطى للكتاب أهمية وتلقى إعلاء على هذا الكتاب اليهودي الأصل .. والذي ترك اليهودية إلى المسيحية منذ أعوام خويلة .

إن نقاش هنا ما يقدمه السادة القراءون على الجائزة للكتاب اليهود أو ذوي الأصل أو الديول اليهودية فهذا ليس

التخصصات للتحفة الثرية لم يمارس عليها عاقل يذكر اللهم الا القاب الذي نراه في حياتنا الواقعية .

هذا الأمر يجعلني بالتالي أحس هذا العمل - وارى أنه كان عملا فنيا على درجة من الجودة تجعلنا نحتل مكانا كبشر واعد يستخدم اللغة استخداما جيدا ، يجعل اللغويين يسمعون به كثيرا ، فضلا عن أنه يستخدم اللغة التي يقال عنها « التفرافية » أو البرقية السريعة . وربما كانت هذه خصيصة أيضا من خصائص للعامة في لغة مصطفى نصر وفي الفن القصصي الحديث بوجه عام .

الأمر الآخر هو هذه اللغة التصويرية - بحيث لا تبتعد عن صلبات الرواية هذه الأساليب التصويرية أو الباشرة - ولكنك تجد نفسك بارزا كاتب يوظف اللغة توظيفًا جيدا على النحو الذي يتضح من توظيفه للغة من أجل التصوير لقسمات وملاح الشخصيات تصويرا يجعلنا نقول أننا أمام كاتب متمكن من لغته ويوظف الخيال والصورة توظيفًا فنيا جيدا .

مصطفى نصر يتسم أيضا بسمة سرعية وهي سمة روح السخرية أو روح الفكاهة - فهو رغم الانطباع القوي الذي ينتج في ذهن القارئ من جراه هذه التماذج المتخرفة يريده أن يرسم على وجوهنا ابتسامة ما ولكنه يوظف السخرية في نهاية الأمر ، من أجل أداء القرى التي في الرواية .

هذه السمة أيضا ترتبط بسمة أخرى ، وربما هي سمة جيل مصطفى نصر ، الذي يعاني من الهوية السخية بين الرغبة والواقع - فالتشبيب أمثال : ساوي محمد بن التي كانت تريد أن تعيش حياة الحب النظيف الطاهرة - ولكن والها فرض عليها أن تسلك السلوك المتخرف ، يمثل الصراع بين الرغبة والواقع وهذا الصراع هو المحور الأساسي في الرواية - بل هو المحور المتبادل فيها .

واستطيع أن أقول : إن « الشرابة » - عنوان الرواية - يريده مصطفى نصر منه أن يقول لنا : إن هناك شرابة في التلوث والانهيار والسرقة - وللأسف الشديد لا يعيشون في مجتمعنا فحسب لكن لهم جلورهم سواء من قبل الثورة أو من بعدها .

استطاع مصطفى نصر أن يتجاوز في روايته « الشرابة » بعض النيوب في روايته الأولى : « الصعود فوق جدار أمس » ، بحيث أصبحت هذه الشخصيات هنا تتشترك مع بعضها البعض ، في اللا- الضوء على وجهات النظر التي تريد الرواية أن تلعبها .

إن هذه الرواية عمل فني رائع متفرد - يصور جانباً اجتماعياً تريد من الكتاب أن يعرض عليه - ونحن نواجه التحديات المستقبلية ، ونرجو أن يعرض عليه كذلك أدباء جيله من البعث الذين يثرون حياتنا الأدبية .

معور حديثنا الآن .. ولكن بلا شك هناك تعريض طاهر وواضح
لجناح اليهود من العلماء او الكتاب .

ربما قليلون الذين سمعوا عن الياس كانيتي قبل أن
يلوؤ بالجائزة .. ولقيلة هي اعماله التي ترجمت الى لغات
اخرى مثل اللغة الفرنسية .. والظريف ان كانيتي بعد عام
وتصنف من فوزه بالجائزة لا يزال مجهولا لدى الكثيرين من
المتظنين .. ولم يقرأه سوى القليلين .. وإذا كانت الجائزة
قد اعطته قيمة الاعلالية فاننا سوف نحاول التأكيد على قيمته
الأدبية من خلال بعض كتبه وما نشر حوله .. فكتيرا ما يقال
ان الياس كانيتي أشبه بمسابق القطار الذي يقود لافكره
متعبدا كل القلوب كي يتمكن من الوصول الى هدفه .

وكانيتي يكتب الرواية والمسرحية والمقال الأدبي والتحليل
السياسي والدراسات الفلسفية . ولد في مدينة وستشوك
ببلناريا عام ١٩٠٦ في عائلة من اليهود المتشاكس . وهي
عائلة تتحدث لغة اليهود الأسبان التي كانوا يتكلمونها ابان
القرن الخامس عشر ليلادى .. وقد سكنت هذه العائلة تركيا
قبل سنوات طويلة من ميلاد الياس الذي كان جده يتكلم
سبع عشرة لغة .. وبالرغم من اصله اليهودي الا انه تم
تعميده في الكنيسة للسيحية الكاثوليكية .. وفي عام ١٩١١
انتقلت اسرته الى مانستري بالملكة المتحدة حيث اصيب جده
بعدة حسائر في تجارته .. وفي هذا العام مات أبوه وهو في
الثلاثين من عمره . وفي الكتاب الذي نشره كانيتي منذ اعوام
بمنوان « ذكريات شباب اللغة المنكدة » يتحدث حول هذه
الفترة قائلا : تمت سنوات عديدة في سرير أبي .. كان
شيئا خطيرا ان اترك أبي وحدها . لا أعرف كيف أمكنني ان
أؤدى دورا للاق الجارس كانت كثيرة البكاء واعتدت على ان
اراعها تيكى . لم اكن أستطيع عزاءها . لكننا كانت نقوم
وتجنبه لنحو الثالثة لافتر من سريري واجلس بجانبها .
وانسهما بين ذواقي ولا اتركها . لم تكن تتكلم . كنا نؤدى
هذه المشاهد صامتين . اصبها الى بلوؤ كانها تود ان تفلز
من الثالثة . لم يكن يمكنها ان تفعل ذلك لانها ستجبرى
سها . ومن داخل قوتها كنت اشعر بجسدها ينتفضي . يملأها
التوتر . تضع راسي على كتفها وتنتصب .

ويتحدث كانيتي في هذا الكتاب عن فترة شبابه بغير
علاقته بكل من أبويه .. كيف كان يعيش في مدرسته
بمانستري . وعلاقته بجداه ما يعينها مثل الجغرافيا التي كان
يراعها مادة ثيابة للثاية .. كما يتحدث ايضا عن رحلته

الأولى الى مدينة لندن وهو في السادسة عشرة من عمره .
وكيف اتفن خلال هذه الفترة كلا من اللغتين الانجليزية
والفرنسية .. ثم رحلت الأسرة فيما بعد الى النمسا واستقرت
في زيوريخ منذ ذلك الحين حيث درس اللغة الألمانية التي
بدأت الأسرة تستعملها في لغة تخاطبها اليومي . وبالرغم
ان الياس لم يتكلم مع هذه اللغة بسرعة الا انها أصبحت
لغته الأولى في التعبير الأدبي .

ويمكن الياس في النمسا في مرحلة مبكرة من حياته من
تعليم كل اصول البروتوكولات ومراسم الحياة الدبلوماسية
.. وبدا كم هو مشغوف بهذا اللون من الحياة .

وقد تحدث عن العلاقة بين أبويه في كتابه قصة شاب
قائلا : « كان أبي موسيقيا يعشق البيانو . اما أمي فهي
مدين بالكثير الى امه التي كانت تهوى الأدب . فهي التي زعمت
ان لوله بين أبوين شابين عاشقين . »

ولما كان الأب قد مات والياس لا يزال ظالا فان كانيتا
مدين بالكثير الى امه التي كانت تهوى الأدب . فهي التي
زعمت في أولى بلوؤ الكتابة وجعلت قلبه ينشج للمرة
الأولى .

ومع أولى علاقته بالكتابة بدأ يجد اسلوبه يجمع بين
اسلوب سرفانتس وشخصيته الشهيرة دون كيشوت . كما تأثر
بكتابات فرانتز كافكا الذي يعتبره أحد كبار الكتاب المعاصرين
الذين كتبوا باللغة الألمانية والذين عدوا من شواهد عصرهم
بصدق .. وفي عام ١٩٢٩ حصل الياس على الدكتوراه في
الفلسفة . وحرب عام ١٩٣٨ من ألمانيا النازية متوجها الى
لندن التي يعيش بها منذ ذلك الحين ويتحدث قائلا عن المدينة :
« يمكنك ان تعيش حيالك رائنة داخل مدينة .. ولذا فانه
قد شغل بالهية داخل المدن المعزولة التي زارها وعاش فيها
فترات متقطعة مثل باريس ودوما وبرلين والمدار البيضاء . »

وقد تزوج كانيتي في منتصف الأربعينات من ماريه التي
عاشت معه سنوات طويلة .

ولما كان كانيتي قد تأثر في أول حياته الأدبية بالأدباء
الذين ذكراهم فان كتاباته التالية لم استرج فيها عبق كل
من توماس فن ووجين اوسكو ودوبرت موزيل .

من أهم روايات الياس نرى « الاعمام حرقاء » و« تراكم
والقوة » ١٩٦٠ . و « مصيف الإنسان » و« اصوات فراكتيه »
و « دشرع حالة اكتئاب كما قدم مجموعة قصصية بمنوان

شاهد حياته • وسيرة ثنائية عن ذكريات شبابه • ومسرحية
ودراسة أدبية رائقة حول • محاكمة • كاتكا بين فيها الآخر
السياسي والاقتصادي والاجتماعي لهذه الرواية على أوروبا
المدنية • وقد هذه الدراسة أهم ما كتب عن كاتكا ..

في كتابه • التراكم والقوة • تناول رؤيا المسالم
الأنثروبولوجي الشهير جيمس فريزد في كتابه «النفس النحس»
وبدا يفرج علم الاجتماع بالأنثروبولوجيا والتاريخ في إطار
دراسة دينية مقارنة .. وذلك من خلال التركيز على الأمراض
للمتعددة التي أصابت الأمراء والملوك الذين حكموا أوروبا
ردحا من الزمن •

ولد شلف كاتيتي بالشرق العربي بصفة خاصة • وقام
بزيارة للغرب عام ١٩٥٥ حيث قام بجولة في شوارع الرياض
وبعض المدن الأخرى وأعد كتابا شيفا حول هذه الرحلة بعنوان
• أصوات مراکش • سجل فيه الأصوات والفصحى والعسود
التي انعكست داخل أذنه وفسحه حتى بعد أن عاد إلى لندن •

ماذا هناك في اللغة • ماذا تمل في الظلمة ؟ ماذا تمل
إذا خلعت رداك ؟ خلال الأسبوع الذي قضيه في المغرب تعلمت
الكثير من لغة العرب ولغة البربر • كنت أود أن أخلعه إحدى
الصيحات الصوتية المعينة • كنت أود أن أنطق كي أؤثر على
نفس كثيرا • لم أكن قد قرأت شيئا حول هذه البلاد •
وأدبرت كلمة • الله • راسي كما لم يحدث لي من قبل •

وفي كتابه • رصيف الإنسان • تناول عالم الحيوان من
عنة جوانب ويربكه بالإنسان في كثير من الأمور وذلك في
إطار تسجيل رائع مؤرخا حياته بين عامي ١٩٤٢ و ١٩٧٢ •
يقول : • جاءتني فكرة هذا الكتاب أثناء محاضرات العمال التي
قامت في فرانكفورت بمناسبة موت راتسو • كنت في
السابعة عشرة من عمري • وأذن فأنشأت أسئلة هل نجحت أن
البحث على رفقة هذا القرن ؟

روالتر راتسو هو أحد السياسيين الكثر ولد في مدينة
برلين عام ١٨٦٧ وأغتيل عام ١٩٢٢ عين وزيراً للخارجية في
عام ١٩٢٢ وقتل بعد أشهر من تعيينه من قبل للمارشين
لسياسة •

ومن المبادرات التي جاءت في هذا الكتاب نذكر :

• الحيوانات تنفسي • والأنواع التي ارتفعت إلى الإنسان
له كنت عن التواك •

• في عالم الهجرة يضع النفس القسم في درجات
وصفك تتج لهم أن يأتوا كما هم دون أن يحدث داخلهم
تعود كبير •

• كل الوثني ليسوا سوى شعراء ديانة عليّة جديدة •

في كتابه • قصة حياة • التسعة في الأذن • تناول
أيضا مرحلة أخرى من حياته • • لينتحدث عن مجموعة من
النساء اللاتي عرفهن في مراحل مختلفة من عمره • السيدة
فنون التي عاشت في حجرتها الجميلة في أحد الفنادق الصغيرة
• كانت ملاصقا تلوح في كل مكان من الشقة • كانت أكثر
جمالا من أية امرأة رايها • لم تكن تتفق اسم زوجها دون
أن تضيف كلمة • السيد • • هناك صورة على الحائط
يجب أن أتوقف عندها بدا زوجها بقلبه وسيمًا • وكانت
تسبح إليها قائلة بغير • زوجي • وبه وفاته بسنوات طويلة
كانت تسبح بالزهر الشديد لأنها تزوجت رجلا مثله • •

ويتحدث كاتيتي أيضا عن العجوز الذي فضل أن يعرق
لروحه بدلا من أن يهبها لأبنائه • وتقول مجلة (لبر) في عدد
أغسطس ١٩٨٧ عن هذا الكتاب أن • الذكريات تتوقف أو
تبدا من خلال كتب • ولكننا هنا أمام مرحلة تحول في حياة
شاب يجب أن يشاركه أنه في مغلغلة النفس التي تلمسه أن
يكون كاتيتي له يقيته • كما يتحدث عن فتاة أحبها لمدى فيزا
ويقول أنها أشبه بفتيات ألف ليلة وليلة • وأنه حين قابلها
لأول مرة حدثها عن آتاكاريلا وعن غيرة أمه •

عندما يلقون الأدباء والكثالك أسلوب كاتيتي وكتاباته
لأنهم يضمنونه في نفس القلم الذي جلس عليه لوماس فن •
ذلك العالم الغامض جدا • • الوجداني • للز • بالاتصالات المكتومة
والقلق والبحث عن الخلاص وتقول عنه النافذة فرانسواز فاجنر
• لا تبرز عظمت في قدرته على التكسب • لكن في أنه شاهد
متصق لعصر • فهو ينقل إلى الأشياء بكل التساهل وعملها •
ولذا فهو رجل الفل • •

دعنا لهذا الأمل شملته الأكاديمية السويدية باستوكهولم
بجائزة نوبل في الطب من ديسمبر عام ١٩٨١ • • ويجدير
بالذكر أن هذه ليست أول جائزة يتأهلها الكاتب • فقد حصل
على العديد من الجوائز من أبرزها جائزة يوشنر الأدبية في
نقلانيا عام ١٩٧٢ • وجائزة نيلس ساشس عام ١٩٧٥ ثم جائزة
جولفريد كيلر الأكاديمية عام ١٩٧٧ •

لوحتا الغلاف:

تصوير وتعليق: صبحي الشاروني

لوحة الغلاف الأول

« الحمامة » للنحات محمود موسى

مصر التي انجبت النحت .. وسبقت العالم كله متفوقة فيه عندما تميز تراثها القديم بهذا النوع من الفنون .. لازالت تنجب العباقرة في هذا المجال .

ومن أحفاد النحاتين العظام في مصر اثنان : هما محمود موسى بالاسكندرية ، وعبد البديع عبد الحى بالقاهرة .

كلهما لا يعترف بالنحت الا اذا كان في الحجر مباشرة ، أما اقامة التماثيل من الطين الاسواني أو الصلصال ثم صبها بالجبس أو المصيص أو حتى بالبرونز فهو لا يرضيهما ، ويصران على معاندة الحجر والصراع معه من أجل استخراج الجمال من بين حبيباته المتماسكة . وكلما كان الحجر أشد صلادة وقسوة ، كلما زادت فرحتهما بل نشوتهما بالانتصار عليه وقهره بالعناد والصبر والمثابرة على العمل الشاق .

وتمثال « الحمامة » الذي نحتة الفنان محمود موسى في الجرانيت المصرى لا يزيد ارتفاعه عن ٣٢ سم . انه أكبر من الحجم الطبيعي للحمامة عدة مرات ورغم ثقل كتلة الحجر الا أن الفنان استطاع أن يعطى احساسا بالركة معبرا عن هذا الطائر الوديع عندما يتأهب للطيران ، دون أن يفقد الحجر طبيعته الصخرية الجبارة . وهذه أهم مميزات أعمال النحت العظيمة : أن يعبر التمثال بنجاح عن الموضوع وفى نفس الوقت يحتفظ بطبيعة الحامة التي نحت فيها .

ان محمود موسى الذى ولد عام ١٩١٣ قد بدأ حياته الفنية سنة ١٩٢٩ عندما التحق بمدرسة ليلية لتعليم الفنون ، فبدأ اتصاله بالوسط الفنى فى الاسكندرية وكان يضم مجموعة من الأجانب ومصرى واحد هو الفنان الراحل محمد ناجى . كان محمود موسى يعمل فى مهنة والده وهى تشكيل الزخارف الحصى للعمارات . لكنه لم يهجر مهنة أبيه ولم يتفرغ تماما للفن الا فى عام ١٩٤٠ عندما أصبح له معترف أو ورشة خاصة بين مراسم الفنانين .

وقد انتقل الى القاهرة عام ١٩٣٢ عندما دعته السيدة هدى شعراوي للعمل في أول مصنع للخزف الفنى بمصر الذى أقامته في روض الفرج ٥٠ لكنه عاد الى الاسكندرية بعد ثلاث سنوات ليواصل حياته وعمله في محترفه «بانيلى الاسكندرية» - وهو مبنى تديره جماعة «الانجليه للمعاقين والكناب» التى أسسها الفنان محمد ناجى •

وقد تركز عمله نعدة سنوات في اقامة ونحت التماثيل الرخامية للكناس والمدارس ومقابر الاجانب ، حتى أسنحت كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية عام ١٩٥٧ فانتدب لتدريس فن النحت المبائر على الحجر حتى عام ١٩٦٢ عندما حصل على منحه اسمرع للإنتاج الفنى من وزارة التعمارة ، واستمر تفرغه للفن حتى عام ١٩٧٦ •

وقد حصل محمود موسى على عدة جوائز أهمها جائزة النحت الأولى من معرض «بيناني» الاسكندرية عام ١٩٦٢ •

وقد عاد الفنان منذ شهور من رحله الى يوغوسلافيا حيث دعى لاقامه بمنازل ميداني من ابرحام باحدى المدن اليوغوسلافية ٥٠ وحين صدرو ان ينتج هذا العمل في ٦ أشهر ، لكنه لم يتمكن من اقل من اربعة اشهر وعاد الى محترفه بالاسكندرية ليواصل - وهو في السادسة والتسعين - فخر اسنذب الاحجار : ايجراييد والبارب والكوارتز وايدويريت ٥٠ أما الزخام فهو يعبره هنسا سهلا فيرضى عنه ولا يعنى ينسوة الانصار عليه •

لوحة الغارف الاخير

«حب وسلام» لفنان محمد عويس

لوحة «حب وسلام» انشأ رسمها اسندن محمد حامد عويس - العميد السابق بنية اسنون اجميه بالاسكندرية وتيبب طرح نسابه (ششكيبين) بانسر - من اجمال لوحات الفنانين رغم انها رسمت عام ١٩٦٠ • انها تجسد «حلم الطفولة السعيد» ويعبر عن هذا الحلم افضل تعبير •

ان الام لى هذه اللوحة ملزء مع عسلها فى حديقه غناء ينتعها جو حترى سنطون عارض وانها مصعه من اجنه ٥٥٠ وينصح من زى الام انها من استعاب اسنعيه ، كما ان الطفل مصرى ادمج ، ييسب اسنسن بابهجه وانمرحه ينطولة تتحق من حدر الابوان الصريجة اسويه واستنوب اسنسيه المتحددة للعناصر المختلفه انى تحنوينا اسويه •

نان محمد عويس من أبرز اعضاء جماعة «الفن المصرى الحديث»

التي تكونت عام ١٩٤٦ ليساهم أعضاؤها في الحركة الوطنية ضد المستعمر الانجليزى .. وقد نال شهرته وذاع صيته في مصر وأخارج باعتباره فنان الطبقات العاملة .. فقد كانت جميع لوحاته ورسومه تعكس العمل وتصور الفلاحين والعمال والطلبة خلال العمل والانتاج والبناء والمظاهرات التي قامت في وجه الاستعمار وأعوانه وعملائه وحلفائه ..

وقد تميز فنه بأسلوب خاص يستمد بساطة خطوطه من الفن الفرعوني ، وطريقة التجسيم من الفن الثوري في المكسيك الذي ظهر خلال الثلاثينات ، بالإضافة الى الموضوع المصرى .. لهذا لا يخطئ أحد في التعرف على أعماله بسهولة بين لوحات زملائه : الأبدى والأرجل خشنه ضخمة لطول انغماسها في العمل والانتاج ، الوجوه علتها سمات الانهماك أو الغضب .. ثم الملابس الشعبية وملابس العمل التي تكسو الأجسام وتتكرر أو تلتف في اسطوانية هي تبسيط لأعضاء الجسم تعبر عنه ولا تنقل شكله بطريقة فوتوغرافية ..

وكانت الحركة لصد العدوان الثلاثي بعد تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦ هي نقطة التحول في فن محمد عويس كما كانت مرحلة التحول في حياة الشعب المصرى كله ، وانتقل بفنه الى التعبير عن أحلام المستقبل معبرا عن معارك البناء والتعمير والتأميم وصعد المعتدين ..

ان أهم ما يميز لوحات محمد عويس هو الاحساس بضخامتها ، وكل من يرى صور أعماله يتمنى لو رسمت على الجدران بمساحات ضخمة فهذه اللوحة تبلغ مساحتها ١٠٠ × ١٣٠ سم ومع هذا نحس فيها «بالصرحية» أو «التذكارية» أى المساحة الهائلة للرسم ..

ومحمد عويس (٦١ سنة) تخرج من الفنون الجميلة عام ١٩٤٤ ، وعمل أستاذا لفن التصوير ثم عميدا لكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية حتى عام ١٩٧٩ ، وكان أول من يحصل على التفرغ في مصر مع الفنان الراحل جمال السجيني عام ١٩٥٨ وقد اشتركا معا في اقامة عدد من المعارض لأعمالهما بالخارج وقد حصل عام ١٩٥٦ على جائزة جوجنهايم العالمية كما فاز بجائزة بينالي الاسكندرية مرتين عام ١٩٥٨ وعام ١٩٦٢ ..

وتنشر لوحاته في متاحف الفن المعاصر بوارسو وبرلين ودرسلن وموسكو وبيكين ، وبعض أعماله طبعت بالألوان في ألمانيا الديمقراطية كما كتبت عنه الموسوعات الفنية في عدة دول ، بينما نشرت أسبانيا كتابا عنه طبع بالاسبانية والعربية ..

صباحي الشاروني

صَلَاحَ طَاهِرٌ

وعالم
إبداعه

بَدْرُ الدِّينِ أَبُو غَازِي

ييكار وعلى الديب في التصوير ، وعبد القادر
رزق ومصطفى متولى في النحت وعبد السلام
الشريف وعفيد جيد في الفنون الزخرفية .

في أعقاب هذه الدفعة كان صلاح طاهر من
أبرز من التحقوا بالمدرسة في أول الثلاثينات
فلحق بزملائه

كان من نصيب معظم أفراد هذا الجيل وظائف
التدريس بمراحل التعليم العام ذلك لأن
الوظائف الفنية في مؤسسات الدولة ومعاهدها
كانت مشغولة بالأجانب وخاصة بالفرنسيين .
فمنصب مدير إدارة الفنون الجميلة تولى عليه
مجموعة من الفنانين والنقاد الفرنسيين بدءاً
بالاستاذ هوتكير ثم شارول تيراس وأخيراً جورج
ريمون أما رئاسة قسم التصوير بمدرسة الفنون
الجميلة العليا فتولاها المصور الفرنسي روجيه
بريفال على حين تولى رئاسة قسم النحت المثال
السويدي كلودزيل .

وفي عام ١٩٢٩ عاد جيل الرواد من بعثانهم
إلى إيطاليا وفرنسا فعمل يوسف كامل وأحمد
صبرى مساعدين لبرينال في قسم التصوير
واتجه بمحمد حسن وراغب عياد إلى معاهد
الفنون الزخرفية والتطبيقية . وتعلم صلاح
طاهر على الاستاذين يوسف كامل وأحمد صبرى
فاقترب من فن يوسف كامل الانطباعي ، ومن
الأكاديمية الرصينة التي تعلّى من شأن اللون
والتكوين وأساليب الأداء عند أحمد صبرى ؛

لم تكن مدرسة الفنون الجميلة الأولى تفلق
إبرازها عام ١٩٢٨ بعد أن أدت رسالتها لمدة عشرين
عاماً ، حتى كانت المدرسة الحكومية تهيئاً للافتتاح
بعد أن أعد المثال مختار برامبها ونظمها واختار
استاذتها وذلك بتكليف من وزير المعارف ،
حينئذ الاستاذ علي الشنسي .

كان هذا هو عصر تحول المؤسسات التعليمية
والثقافية التي قامت قبل الحرب العالمية الأولى إلى
مؤسسات تابعة للدولة .. هكذا تحولت الجامعة
الأهلية إلى جامعة حكومية ، وها هي مدرسة
الفنون الجميلة التي عاشت عقدين من الزمان
تتحول إلى مدرسة عليا رسمية تسيقها مدرسة
تحضيرية تتحدد فيها امكانيات المتفهمين لدراسة
الفن وتفرز مواهبهم ليوضع كل في مكانه
الصحيح .

كان التفكير في البدء متجها إلى قصر الاتحاد
بمدرسة الفنون الجميلة العليا على حلبة
، البكالوريا ، - شهادة اتمام الدراسة الثانوية
حينئذ - ولكن مختاراً أمر على أن تكون المسوية
قبل كل شيء معيار الاختيار ، وأن تكون المدرسة
التحضيرية هي محل التجربة والاختبار .

وهكذا بدأت المدرسة التحضيرية تستقبل
شباباً راغباً في دراسة الفن ، غير أن قلة من هؤلاء
هي التي اجتازت التجربة الأولى بنجاح
وبدأت المدرسة العليا تستقبل من ثبتت جدارتهم
وتخرج فيها أول دفعة كان في مقدمتها حسين

وعمل صلاح طاهر مدرسا بمدرسة العباسية بالإسكندرية ولكنه كان يواصل انتاجه الفني ويعرضه تباعا في صالون القاهرة الذي بدأت جمعية محبي الفنون الجميلة اقامته منذ عام ١٩٢٤ كما انضم الى جماعة الدعاية الفنية التي أنشأها الفنان حبيب جرجي وكان من بين أفراده البازين شفيق رزق وحامد سعيد ورمسيس يونان .

غير أن مدرس الرسم بمدرسة العباسية الثانوية كانت له مواهب ومميزات أخرى . قوة جسمانية هائلة وبطولات في الملاكمة وقوة ذهنية معادلة لها . هذا عصر قراءاته الغزيرة في الفلسفة والأدب وعلم النفس وكل ألوان الثقافة الجديدة في تلك الأيام ، وهو عصر انبهاره بنيتشه ، وزمن صداقته الحميمة للعقاد الذي كان له أثره العميق في تكوينه الثقافي . . يقابل ذلك كله ولح بالموسيقى وتلوق عميق لها .

هل انعكس هذا الرصيد الثقافي الضخم على فن صلاح طاهر في تلك الحقبة ؟

إن انتاجه في ربع قرن يدل على أن آفاقه الثقافية مضت في اتجاه ما على حين ظل فنه ملتزما بالتعاليم المدرسية ، أمينا على وصايا أساتذته وهذا ما يبين من لوحاته العديدة سواء في فن صور الأشخاص أو في فن المناظر الطبيعية .

ظل صلاح طاهر مصورا ممتازا لفن الصورة الشخصية (البورتريه) وفنانا رصينا لمناظر الريف التي عالها بأسلوب يجمع بين الأكاديمية في البناء والتشكيل ؛ وبين لمحة انطباعية في طريقة التعبير عن اللون والنور .

وبين عام ١٩٤٥ وعام ١٩٥٤ انتطب صلاح طاهر للإشراف على مرسوم الأقصر فأتيج له التعرف على روائع التصوير المصري القديم في وادي الملوك ومقابر الأشراف ، ولكن تجاربه ظلت مختزنة ومضى انتاجه الفني على النسق نفسه ؛ وأسست اليه إدارة متحف الفن الحديث في القاهرة فجعل منه في فترة إشرافه مركزا من الثقافة واستكمل خبراته بسياجات فنية في فرنسا وإيطاليا وأمريكا حيث عرض أعماله في واشنطن وسان فرانسيسكو ونيويورك .

ويبدو أن رصيد رحلة الأقصر الطويلة اختلف بسياحاته الأوروبية والأمريكية وأحدث عنده مرزة دفعتة الى أن يفك قيوده ويتعد على تعاليم المدرسة .

وشهد عام ١٩٥٦ بدايات التحول في لوحاته التجريدية التي جاءت تقيضا لأعمال ربع قرن من انتاجه .

ورغم أن هذا التحول يبدو غريبا بالقياس الى مرحلته السابقة فإنه يلقي مبرراته في رصيده الثقافي وأحاطته بمذاهب الفن التشكيلي واتجاهاته الحديثة ولعل الغريب هو التزامه على مدى طويل بالأماليب التقليدية واستمراره يئنا عن التجمعات الفنية الجريئة التي ظهرت في الأربعينات فلم ينجذب الى جماعة الفن والحرية والنزعة السريالية التي تمثلت في أعمال كامل التلمساني ورمسيس يونان وفؤاد كامل ، ولم يقترب من جماعة الفن المعاصر في رؤيتها للبيئة من منظور نفسي وتعبيري جديد ؛ ولم يمش مع الفنانين الشرقيين الجدد في استخدامهم من مصادرتانية امتزجت بالاتجاهات الحديثة المنردة على الأكاديمية ، ولم يمتشق التجريد رؤية وأسلوبا كما فعل ورمسيس يونان وفؤاد كامل بعد المرحلة السريالية ، وكما خاض التجربة مصطفى الانزاظلي وأبو خليل لطفي .

غير أن تحول صلاح طاهر لم يات على سبيل التدرج وإنما حدث طفرة فاذا هو مسرف في التجريد رافض للفن التشخيصي لا يقربه الا عندما يمارس قدراته في صور الأشخاص .

كان طريق التجريد مفاجأة لكل من عرف أسلوب طاهر حتى منتصف الخمسينات ، ولكنه عاد بعد قليل فاسترجع رصيده القديم وعقد مصالحة بين التشخيص والتجريد في مجموعة من لوحاته نال على احداها جائزة الدولة التشجيعية في فن التصوير عام ١٩٥٩/ ١٩٦٠ وهو العام الذي نال فيه محمود سعيد جائزة الدولة التقديرية في الفنون .

وقد استطاع صلاح طاهر بملكاته اللوية ، وادراكه للهندسة الداخلية للعمل الفني واحساسه الرهيف بسر الايقاع الموسيقي أن يبدع أعمالا

من وحى رؤيته الخاصة للبيئة وفهمه الواعى للغة الفن الحديث .

وعن هذه الاعمال نال عام ١٩٦٠ جائزة جوجنهايم للتصوير ، كما نال عام ١٩٦١ جائزة بينالي الاسكندرية الرابع لدول البحر المتوسط عن لوحته « حجاج » و « إفريقيا » .

ولكن حتى التجريد عاوده فرجع مرة أخرى الى ابداع تصاوير جمعت رعافة الحس الزخرفى والتنظيم اللوني الذى تميز بالجدة والتناسق وان كان فى بعضها جنوح شديد الى الزخرفة .

ويعد مغامرات فى عالم الألوان شهدنا مرحلة تميز فيها الفنان بالزهد اللوني ومال الى التعبير

باللون الأسود وحده وهو لون يعتبره الكثيرون سلبيا وان استطاع هارتدنج وسولاج ونيقولا دى ستايل من فنانى العصر الحديث أن يثبتوا فى متوعلاتهم اللونية السوداء بتدرجاتها المختلفة قدرة هذا اللون على التعبير والتنظيم .

فى تنويعات اللون الواحد قدم صلاح طاهر مجموعة من اللوحات مستمدة من ثلاثة مصادر :

● **العالم البستاني الذى عليه قديمنا**
بواقعية وغمره بالوانه الواجبة

● **الاحياء القديمة يسبحوها الاخاذ** .

● **عالم العصر الصناعى بآلاته وتركيبه**
المعقد .

ولكن هل يقنع الفنان المتعدد الألوان يعزفها فى اقتدار باللون الأسود ولو تنوعت درجاته ؟ ان الحنين الى عالم الألوان يشله من جديد وقدرته على الاداء وامتلاك أسرار الاشكال تسوقه الى مفامرة تجريدية جديدة تتميز بالشحنة الانفعالية والحبيوة والتوتر فتبدو اللوحة فى حركة دائرية حية او فى موجات صاعدة متدفقة وكان الفنان يستخدم رؤيته التشكيلية وماكدة السمع الموسيقية عنده ليضيف الى استاتيكية اللوحة ديناميكية موسيقى .

من هذه المرحلة قدم صلاح طاهر نماذج فذة من اعمال بعضها مستوحى من العوالم الكونية وخاصة عالم الفضاء وعالم البحار وبعضها مستوحى من «أناخ العصر الصناعى وعوالم البناء والانشاء ولكن عوالمه تقدم إجابات من الطبيعة

ولا تصورهما كما هي بل هو يحور مشاهدنا وتخلق عالما آخر معادلا لها .. عالما من الاقاعات التشكيلية تفسر الى البحار ولو لم تر يحرا . ونلمح فيها سحر العوالم البستانية ولو لم تر معالم البستان فى الطبيعة ، وتزخر بالبراكين أحيانا وبالصخور أحيانا أخرى ..

وكان كل الشاهد الطبيعية تمر عنده خلال جهاز تقطير دقيق فتخرج خالصة مصفاة أو كأنه صانع عطور ماهر يمتصر من الورد والأزهار أريجها العبق ويعيد مزجه وتكوينه فاذا بنا إزاء معادل تشكيل فى عير الأشياء ولكنه قد انفصل عنها واستقل بعالمه الخاص .

ولقد استطاع صلاح طاهر بإدراكه العميق للتكوين الأوركسترا أن يخضع اللوحة لمنطق الخلق الموسيقى فوحدة العمل الفني لديه أشبه بالبناء السيمفونى ، والاقصاع التريدى الذى يتبدى فى الموسيقى يلوح فى الجملة التشكيلية تتكرر بأنغام لونية متنوعة وتراكيب مختلفة حتى تتحقق ذروة المتعة فى مجموع العمل الفني ؛ وتكوينات صلاح طاهر بعيدة عن المنطق التعبيرى الصارم وان ملكت الحس الهندسى الذى يخضعها لمنطق الوحدة التشكيلية دون أن يعد من تدفقها الفياض على سطح اللوحة كما تمسأب الألمان فى العمل السيمفونى .

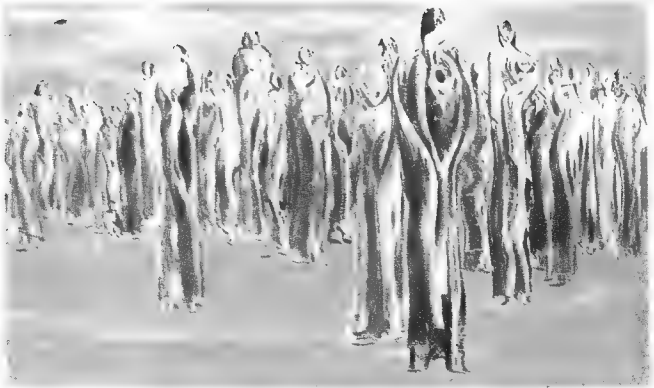
فى السنوات الأخيرة فاز صلاح طاهر بجائزة الدولة التقديرية فى الفنون اعترافا بأثره وفضله ومكانته ، غير أن عملية الابداع لم تتوقف عند القمة التى بلغها بل لعله يعد هذه الرحلة الطويلة يستعيد رصيده خبراته وتجاربه ويراجع أساليبه واتجاهاته فنرى أعماله الأخيرة وفيها ذروة الاتجاه التجريدى الذى بدأ منذ أكثر من ربع قرن . كما أن شيئا عالا تشخيصيا تلوح فى انتجومات الانسانية وتبدى هيئة الإنسان فى تكوينات نحتية رائعة وفى عودته الى الطبيعة نراه يستعيد ذكرياته المختزنة ولكنه يناهى عن السرد الواقعى الى التعبير عن مكان مجازى ابتدئته رؤية الفنان فليست الصحراء هي صحراء بعينها ؛ وليس الريف قرية بلدياتها ؛ ولكننا هنا إزاء نسيج تصويدي ؛ فيه استغلاص لروح المكان واكتشاف لهيمنة الأشكال ، وإعادة بنائها لتلظ اللوحة عالما ببلاته هو العالم الابداعى للفنان .

القاهرة : بدر الدين ابو غازی

فنون تنشكيلية

صَلَحَ ظَاهِرٌ

وعالم
إبداعه



جميع - ألوان زينة على قماش - ١٢٠ × ٦١ سم - ١٩٧٩



ستونه - ألوان زينة على قماش - ١٩٤٦



منظر من القرية بالأقصر - ألوان زيتية على قماش - ١٩٤٤



استكش لمنظر بالريف

ألوان مائية على ورق

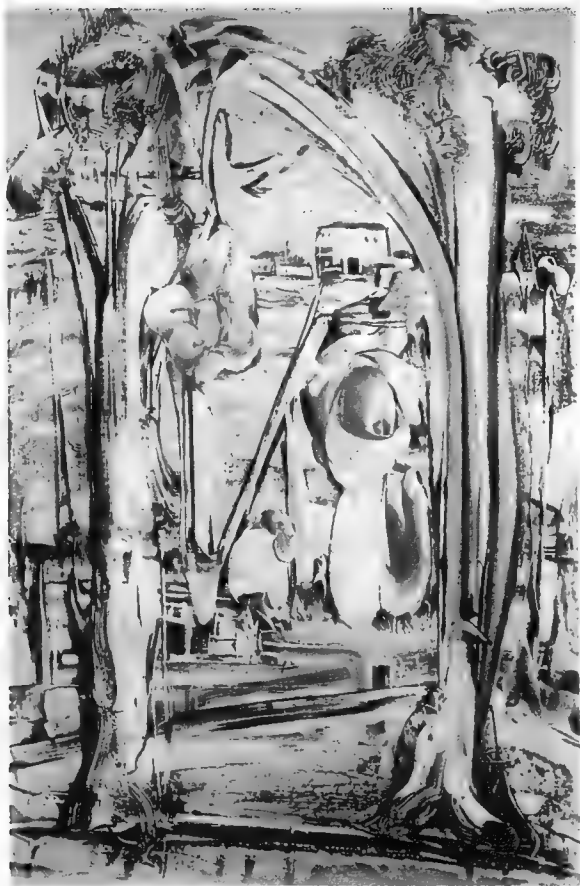
- ٢٠ × ١٣ سم -

١٩٦٠



اشفاق الأحمر - ريت على ٣٠

- ١٠٤ × ٩١ سم - ٩٦٥



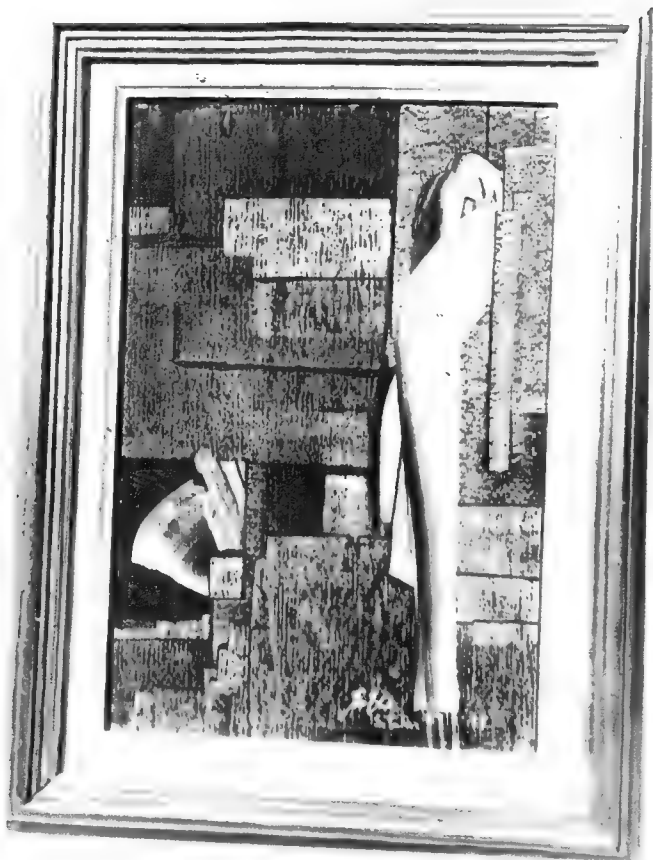
بيت ريق - أموان زيتية على خشب - ١٩٦٨



كتلة عائلية - ألوان زيتية على خشب صناعي - ١٩٧٧



لقاء - أنوان زينة على قماش - ١٩٨٠



حرف (١) ألوان زينة على عشب صامي - ١٩٧٨

حافظى على رشاقتك بتنظيم اسرتك



اسرة المستقبل

سوفى لك

امان

اقراص موضوعة للسيدات

بجميع الصيدليات





العدد التاسع • السنة الأولى
سبتمبر ١٩٨٣ - ذوالقعدة ١٤٠٣

آداب

مجلة الادب والفن



الهيئة المصرية العامة للكتاب



ترحب بكم دائماً
في مكباتها
بالقاهرة
والمحافظات

حاح

١٩ شارع ٢٦ يوليو ت ٨٤٨٤٣١



٥ ميدان عرابي ت ٧٤٠٠٧٥

١٣ شارع المتديان

الباب الأخضر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧



• مركز شريف : القاهرة :

٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢

• مركز الفجالة : القاهرة :

• شارع كامل صدق (الفجالة)

• مركز اسكندرية : اسكندرية ٤٩

شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥



• الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت ٨٩٨٣١١

• المنيا : شارع ابن حصيب ت ٤٤٥٤

• أسيوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

• أسوان : السوق السباحي ت ٢٩٣٠



• دمنهور : شارع عبد السلام الشاذلي

• طنطا : ميدان الساعة ت ٢٥٩٤

• المحلة الكبرى : ميدان المحطة

• المنصورة : شارع الثورة ت ٦٧١٩



• بيروت : شارع سوريا - بناية حمدي وصالحه

ت ٢٥٦٤٩٢ - ٢٩٠٠٩٩

إبداع

مجلة الآدب والفن

العدد التاسع - السنة الأولى

سبتمبر ١٩٨٣ - ذو القعدة ١٤٠٣

الظن ٥٠ قرناً



الهيئة العامة للكتاب

الفهرس

الشعر :

٩	ترجمة عن أسد	نجيب سرور
١٤	محمد البقال	حميد سميد
٤٠	مصالوة	محمد صالح
٤٤	ريحانة والبحر	زين السقا
٥٢	ذكرياتي الحزينة والبعث	اسماعيل الوديت
٦٤	رحلة جديدة	عبد المسيح عمر زين الدين
٦٨	مرثية الى فرسان القل	وصفي صادق
١٠٤	الذكرى	عبد الرحمن عبد المولى
١٠٩	البنشافة	مصطفى كامل بيومي

القصة :

١٢	الديب	انعام كجح جى
١٧	محل الارتاوى	محمد المختار
١٨	حكاية الظلم وصاحب صنموق الدنيا	سعيد الكفرى
٤٢	برقانة زولا	ادريس الصغير
٤٦	رحلة الطائر القرفى	اسامة انور عكاشة
٥٤	رائحة البحر	سامى فريد
٦٦	يوم نولف الجنون	اعتدال عثمان
٧٠	الحادث	على ماهر ابراهيم
٨٤	ما حدث لما انطلقت التصفك حرفة	على حامد
١٠٠	عبارة مكتوبة بالاحمر	أنور عبد اللطيف
١٠٢	اقصاء النمل	نصارت البعيرى
١٠٦	حياة جديدة (مترجمة)	عبد الحميد سليم

إبداء

رئيس مجلس الإدارة :

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير :

د. عبد القادر القط

نائب رئيس التحرير :

سليمان فياض

سامى خشبة

المشرف الفني :

حسين أبو زيد

سكرتير التحرير :

نعمد أديب

الأسطر في البلاد العربية : الكويت ٥٠٠ - ١٥٠٠ - دتار

طس - المخرج العدد ١٢ دتار ١٢
البحرين ٥٠٠ - دتار - سوريا ١٢
البحرين ٢ - ليبيا - الأردن ١٥٠ - دتار -
البحرين ١٠ دتار - السودان ٢٠٠ - دتار -
تونس ١٠٠٠ - دتار - الجزائر ١٢ دتار -
البحرين ١٢ دتار - اليمن ٩ دتار - ليبيا

تصدر عن :

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاشتراكات من الماعل : من سنة (١٢)
عدد ٤٢٠ قرشا ، ومصاريف البراء
١٠٠ قرش وتسل الاشتراكات بحالة يريده
حكومية أو تلك باسم هيئة العامة للكتاب
(محل إيداع)

مجلة الأدب والفن

قضايا أدبية :

- مسألة الأجيال بين الستينيات والسبعينيات • سامي خشبة ٤

دراسات :

حصار العين الهادة

- (دراسة في الانحسار يعنى حتى) • • • • • ٥ صدى حائط ٢٢
المتحد بن عباد وعبد الوهاب البيهالى فى
طبقات اسبانية • • • • • ٥٦ أحمد سويلم
كتابة التكريس فى المسرح المغربى (٢)
ظاهرة مسرح المهاجرين • • • • • ٧٢ عبد الرحمن بن زيدان
أيمرى ماداشى والمسرح الجبرى • • • • • ٨٧ محمد أبو دومة

مناظرات نقدية :

- بوليسيز فى ديوان الخصى • • • • • ١١٠ غازي القصيبي
حدث فى رحلة إفرىف • • • • • ١١٢ • • • • • سعيد الوردي
نوبة شجاعة فى مسرح المنصورة القومى • • • • • ١١٤ عبد المال سيد

المسرحية :

- لدا، الى رجال ونساء امريكا • • • • • ١١٦ تاليف : سيسيل آدم

الفن التشكيلى :

- صبرى منصور وذاكرات القرية • • • • • ١٢٤ محمود بشقيش
(مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان) • • • • • ١٢٦ تصوير : صبحى الشادولى

مستشارو التحرير:

بدر الدين أبوغازى

عبد الرحمن فهدى

فاروق شوشة

فؤاد طامس

نعمان عاشور

يوسف إدريس

المن ٥٠ قرناً



الاشتراكات من المخرج : من سنة ١٢ الاشتراكات على العنوان
عندما ١٢ دولاراً للأفراد . و ٢٤ دولاراً لكل : مجلة لىل ٢٧ شارع عبد الحافظ
للبريد مشاة إيليا معاديف البريد : البلاد : ثروت : للبريد الخامس - ص . ب ٢٢٦ -
البرية ما يتبادل ٦ دولارات وأمريكا بأوروبا : بيموث : ٧٥٨٩٩١ - القاهرة .
١٤ دولاراً .

قضايا أدبية

مسألة الأجيال

كيف يمكن أن نؤكد ظهور جيل بعينه من الأدباء ؟
أو : كيف ، وعلى أى الأسس نستطيع القول بأن مجموعة
مقاربة الأعمار من مبدعي الأدب ونقاده (وبديهيًا ، بالتالي :
وقرائه ومتنوقيه) قد تغلقت وتحدت ملامحها حتى أصبحت
«جيلًا» متميزًا عن غيرهما — سواء كان هذا «الجيل» متعلقًا
في مجموعات : أجيال أخرى ، أو مدارس واتجاهات ، أو
مجرد «شئ» موحدة المصالح ؟ أو كان مشتتًا في شكل ظواهر
فردية قد يكون لبعض أصحابها قيمة ، أو قد لا يكون لبعضهم
وزن محسوس ؟

وكاتب هذه السطور ، وأحد من اعتقدوا
— وما يزال يؤمن — بأن جيلًا جديدًا من مبدعي
الأدب ونقاده ، وقرائه ومتنوقيه ، قد ظهر في
مصر في أواخر الستينيات ؛ وبأنه قد كانت
وما تزال — لهذا الجيل فعايته العملية ، وتأثيره
العميق — المباشر وغير المباشر — في حياتنا
الثقافية ، الإبداعية ، والفكرية ، والنقدية -
وكاتب هذه السطور — قبل ذلك الاعتقاد وفي
أساسه — واحد من أبناء ذلك الجيل (أحيانًا ، يكون
هذا الانتماء اتهاماً ؛ ويكون في أحيان أخرى مصدرًا
للتوتر العقل والنفسى !!) ولكنه في كل الأحيان
مصدر مؤيد لاشاعة القسطنق لدى الآخرين :
التوجس ، أو الترقب ، أو العدا — ونادر قليل

هذه واحدة من أكثر المسائل « إشكالية »
— وأكاد أقول أنها من المشاكل المعقدة — في
تاريخنا الأدبي الحديث والمعاصر ؛ زادها تعقيدًا ،
رسوخ «عقيدته» فكرية ونقدية معينة ، منذ أواخر
عقد الستينيات ، قالت بأن الحركة الثقافية في
مصر ، ولدت «جيلًا» متميزًا من المبدعين في مجالات
(أو أنواع) القصة القصيرة ، والرواية ، والشعر ،
والدراما ، والنقد - وقد رسخت هذه «العقيدة»
النقدية/الفكرية ، دون أن تبذل الجهود النقدية
— النظرية والتطبيقية — المطلوبة في المستوى
العلمي المقول كميًا وكيفيًا — لتحديد ملامح
واضانات ذلك الجيل - (أيا كان ذلك — أو هل
ينبغي أن يعامل — باعتباره «لقبًا ذاتيًا ؟ »)

بين السّنينيّات والسّبعينيّات

□ سامي خشبة □

ولكن ما يشغلنا هنا ، هو أن ذلك « التحول » المستمر الذي اتسمت به العقيدة الإبداعية لجيل الستينيّات ، كان أحد أسباب انقشاع مؤرخيه - ونقادهم إلى حد كبير - بمتابعة ما ينتج ذلك الجيل - متابعة بالقرارة أكثر منها بالنقد التطبيقي ؛ وأكثر جدّا من محاولة التنظير العام ؛ وبالتّالي تأخرت - حتى الآن محاولة تحديد الأسس التي قام عليها إنتاج ذلك الجيل ، والملامح الفنية التي تجلّت في إنتاجه ، والإضافات التي منحها لتراثنا الإبداعي .

وقد زاد نقاد الستينيّات - سواء كانوا من جيل الستينيّات ، أو كانوا ينتمون إلى « أجيال » سابقة - المشكلة تعقيداً ، بأن تطوعوا بوضع تصنيف « عمري » أحياناً ، ومذهبي - فكري أو فني - أحياناً أخرى ، لـ « أجيال » المبدعين المصريين في المقود السابقة من هذا القرن ، وأوغل بعض هؤلاء المتطوعين إلى ما قبل بداية القرن العشرين ، فتحدّثوا - على الأقل - عن « أجيال » الطهطاوي ، وعلى مبارك ، والنديم ، وإسماعيل صبري ، وشوقي . الخ ؛ ولكنهم تحدّثوا بنقّة أكثر عن أجيال : العشرينيّات ، الثلاثينيّات ، والأربعينيّات ، والخمسينيّات . كل ذلك دون محاولة متكاملة واحدة لتحديد « الأسس » التي سمحت بأن ينسلف كل جيل عن سبقه ؛ ودون محاولة متكاملة لتحديد تجليات الإبداع ، وتوحيدها ، لدى كل جيل . هناك - بالطبع ، محاولات بذلت لتحديد الفروق التي ميزت « جماعة الديوان » ، على سبيل المثال ، عن شوقي ، وحافظ ،

من الاعجاب . (ولكن هذه قضية أخرى سيكون لها موضعها .. وجئنا !) .

وكاتب هذه السطور ، واحد من الذين يروق لهم أن يعتقدوا أنهم أصحاب حساسية فائقة ، ومعرفة وثيقة بـ « مصادر » أو منابع الأفكار ، والمعتقدات والاتجاهات السائدة ، في ثباتها ، أو في تغيرها ؛ يحكم المتابعة عن مسافة (بعد/قرب) معقولة للأحداث ، ولتحليلاتها المختلفة ، سواء كانت هذه الأحداث سياسية / اجتماعية / اقتصادية ؛ أو كانت أحداثاً ثقافية (من صدور عمل واضح الفعالية ؛ إلى شيوع « تلقى » نوع بعينه من الكتابات ، أو شيوع استخدام نوع بعينه من مناهج الفكر ، أو مصطلحات التعبير ؛ أو شيوع « هم » فكري/اجتماعي بعينه) .

ويسبب ذلك الاعتقاد (الذي قد يكون وهماً على أي حال) فإن كاتب هذه السطور واحد من الذين لم يرق لهم أبداً أن يصنفوا أنفسهم ، ولا أن يصنّفهم الآخرون في « خانة » مذهب تقدي بعينه من المذاهب المعلقة « النقية » لتفسير الإبداع الفني ، أو تقنيته (ولعل هذه السسمة - التي يجب عدم الخلط بينها وبين اتخاذ موقف اجتماعي وقومي محدد لا تردد فيه - واحدة من أهم سمات « العقيدة الإبداعية » لجيل الستينيّات ، سمة لا بد من درسها ، ومحاولة تحديد تجلياتها ، وتحولاتها ، وإمكاناتها الفكرية والنفسية) .

وهكذا ، قد يكون علينا أن ننتظر جيل الثمانيات ، ثم التسعينات - التي سوف يتحتم - بأذنه تعالى - ظهورها في الوقت المناسب : ليس لكل عقد جيل (بناء على تصنيفات التطوعين لأجيال العقود السابقة من هذا القرن وحده على الأقل) ؟ و : ألا تتلاقح الأجيال - حتى يصبح بعضها « فوق رأس » البعض كإبناء أم واحدة ولود ، والبديهي أن يتناحروا ، وأن يتمايزوا كصغار الديكة خرجت من « فقسا » متتاليات ؟ أم أن البديهي أن يتشابهوا ، وأن يتآخروا ، تحت جناح ديك « والد » دائم الشباب ؟ وقد يتنافس على أبوتهم أكثر من ديك !

أما آن الآوان - إذن - لبذل نوع من الجهد - أرجو أن لا يكون ، أو أن لا يظل - فرديا ، لتبسيط ضوء وعي موضوعي ما على مسألة « الأجيال » في حياتنا الإبداعية : شروط ظهورها ؛ وتردداتها ؛ مراحل التخلق ؛ ومراحل الانسلاخ ؛ ولحظة التفرد ؛ سمات هذا التفرد وتجلياته ؟

وأما آن الآوان لتخليص مثل تلك الجهود من طمسوح « الديوك » « الآباء » الى فرض أبوتهم (المبتوية/الجمالية بالطلع) على «ناشئة الأجيال» لانبثاق «وحدة السلالة » عبر الأجيال ؟

إن هذه النزعة الذاتية - رغم ما قد تحتويه متجاهتها النقدية من «مفصلات صفيق» واختراقات نافلة - جزئيا الى « طبقة » أساسية من الحقائق الأولى للظاهرة - قد لا تؤدي الى أكثر من مثل تلك الومضات أو الاختراقات ؛ ولكنها قد تؤدي أيضا الى ما هو - بالسلب - أكثر جدية : خلق الوهم بأن « الظاهرة » قد أصبحت موضوعا للوعي ؛ وأن « جوهرها » على الأقل قد تم إدراكه؛ وأن « الفرضيات » الأساسية قد طرحت طرحا صادقا ؛ وأن « رؤوس الموضوعات » الثنائوية قد حدثت ، ثم توكت للدراسين « لاستكمال » المهمة في ضوء القولات التي شكلت ذلك الوعي الوهمي كله .

ولننظر في مثال واحد ، هو ، في الوقت نفسه ، أحد أضخم « الأمثلة » . أقصد به ، دراسة الصديق الأستاذ « ادوار الخراط » التي صدرت عن « مطبوعات القاهرة » أواخر العام الماضي (حسب التاريخ المسجل عليها) تحت عنوان : « مختارات القصة القصيرة في السبعينيات » وضمت : دراسة لادوار الخراط كمتفحة نظرية وتاريخية « عامة » ، ثم مختارات لأحمد عشر

ومطران ؛ أو تلك التي ميزت عمل توفيق الحكيم الروائي عن عمل محمود تيمور ، أو ميزتهما سويا عن محمد حسين هيكل . الخ . . ولكنها كانت محاولات جزئية النظرة والمجال ، انفسخلت في الأساس بما يمكن تسميته بـ « تصفية » نتائج « معارك » سابقة نشبت بين من حاول الدارسون تحديده الفروق بينهم بعد أن كانت سحب غبار المعارك قد هدأت وتطامنت الدماء في المروق .

بل إن الشهور الأخيرة ، قد أفرزت تصيرا جديدا - لم يشع بعد - هو تعبير « الموجة » الذي استخدم (استخدمه الصديق الشاعر الأستاذ فاروق شوشة) للإشارة الى « دفعات » الشعراء من مبدعي الشعر الحديث ، حينما وصف فقيدنا الراحل أمل دنقل بأنه من « شعراء الموجة » الثانية « من مبدعي هذا الشعر » ويخيل الى أن فاروق شوشة استخدم هذا المصطلح ربما لكي يتخلص من إحساس خارمه بعدم وضوح معنى المصطلح الشائع - أي مصطلح « الجيل » - ولكنه باستخدامه لمصطلح « الموجة » وضعنا في الحقيقة أمام إشكال جديد . فقد تركنا لكي نترك ، في لا وعينا غالبا ، أنه إذا كان « أمل » ينتمي الى « الموجة الثانية » من مبدعي الشعر الحديث ، فلماذا أن « الموجة الأولى » تضم شعراء متباينين تباين نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي ، وبلند الحيدري ، وخليل حاوي ، ونزار قباني ، وعصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المطلب حجازي ، وأدونيس ، وعبد العزيز المالح ، وكامل عمار ، وكامل أيوب وجيل عبد الرحمن ، ومجاهد عبد المنعم مجاهد ولماذا - أيضا - أن الموجة الثانية - تضم شعراء متباينين تباين فاروق شوشة نفسه ، وحسب الشيخ جعفر ، ومحمد غيفي مطر ، وسامي مهدي ، وحيمه سعيد ، وممدوح عدوان ، وعبد الرزاق عبد الواحد ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ، ومحمد أبو دومة ، وفاروق جويعة . . . وأمل دنقل . كل هذا رغم أن مصطلح « الجيل » قد يكون أصح - من الناحية اللغوية - نظرا لما تضمه دلالته من معنى « الانسحاق » وإمكانية التعدد بأكثر مما يستطعيه مصطلح « الموجة » .

ولكن مسألة « الأجيال » الأدبية ، الإشكالية ، هذه ، تزداد الآن تمقدا ، بما يقال - هونا أحيانا ، وبشكل عصبي وحاد في أحيان أخرى ؛ في مناقشات المقاهي الأدبية ، أو في كتابات لا تماك في قيمة أصحابها - بأن الحياة الثقافية المصرية قد ولدت شمسقينا متمردا جديدا لجيل الستينيات ، هو - بالبداهة : جيل السبعينيات .

● هذا إيتسمار معيب لـ « تاريخ طاهرة » ، الأشخاص فيها وأعمالهم ، هم التجسيد الأدبي للملوس الوحيد لتلك القاهرة في مجال «الابداع» الأدبي .

ان تخصص مجلة «جاليري ٦٨» - رغم أهمية الدور الذي لعبته على قصر عمرها - يوحى بتجاهل « المنبرين » الأساسيين اللذين « ظهرت كتابات .. ورسخت أقدام » هذا الجيل فيهما للدرجة التي جعلت ظهور « جاليري ٦٨ » وتمتعها بأهميتها عملية « طبيعية » ؛ وأقصد بالمنبرين : مجلة « المجلة » تحت إشراف يحيى حقي ؛ والمحقق الأدبي لجرمسة « المساء » تحت إشراف عبد الفتاح الجمل . والحقيقة أنه في هذين المنبرين ، ومن خلال « المناقشات » الشفاهية والمكتوبة داخلها ، وعلى صفحاتها ، تمت التصفية الأولى الضرورية لكتاب هذا الجيل (ويمكن أن يضم : البرنامج الثاني للاذاعة في هذا المجال - وفيه صاهم فؤاد كامل ، وبهاء طاهر بدور بارز أيضا في عملية التصفية والتقدير) . ولكن تجاهل دور منبري يحيى حقي وعبد الفتاح الجمل ، يعني في الحقيقة تجاهل - أو الإيهام حتى يتم التجاهل - ما يمكن أن يسمى بـ : « خطسوط التركيب الداخلي » ، الدقيق ، والبالغ الأهمية ، لجيل السبعينيات نفسه ، وتكوينه المتعدد ، النضج ، في « مروحة ألوان » لم تستطع «جاليري ٦٨» أن تصدع لواجب احتوائها ، وإطلاق طاقات تطورها .

● وتوحي نفس الفقرة ، بإيتسمار آخر لـ « تاريخ » الطاهرة : هل تركت «المحسينيات» تراث يوسف الشاروني (إلى حد ما) وادوارد الحراط - فقط - على قلة انتاجها البالغة ، حتى نهاية السبعينيات ؟ ان «الملاحظة العابرة» - ولكن الموضوعية - ولا يحتاج الأمر لدراسة مستأنية - تقول بأن تأثير « التراث » المكتوب لـ كل من : يحيى حقي ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وفتحي غانم (تحديدا) : ثم لكل من الشعراء : أدونيس ، يوسف الخال ؛ خليل حاوي ، صلاح عبد الصبور (تحديدا) : ثم لابد من إضافة تأثير الترجمة في الأدب الدرامي (من دراما الميت) وفي الدراما الوجودية ، إلى الدراما المحمية) وفي الأدب الروائي (في القاهرة وبيروت) ، بل لابد أن نضيف تأثير الفن السينمائي الحديث (وتأثير النقد السينمائي الحديث أيضا - بأكثر مما كان من تأثير النقد الأدبي !!) .. أقول : إنه «الملاحظة العابرة» - لا الدراسة المستأنية - ولكن الموضوعية تقتضى - على الأقل : « عدم نسيان » تأثير « كل » هذا التراث المكتوب - حتى في « عجالة » - عن تاريخ المحساسة الجديدة في الستينيات ، ثم في السبعينيات .

كاتبا هم : إبراهيم عبد المجيد ؛ جابر النسي الحلو ؛ سحر توفيق ؛ عبده جبير ؛ محسن يونس ؛ محمد الخزنجي ؛ محمود عوض عبد المسال ؛ محمود الورداني ؛ مرسى سلطان ؛ نبيل نعم ؛ يوسف أبو رية . وقد كانت دراسة « ادوار الحراط » في أصلها ، مقالا نشر في مجلة « فصول » (يوليو/سبتمبر ١٩٨٢) .

وليسمح لي القساري بالاعتراف ، أولا ، بأعجائي « الذاتي » بالدراسة ، وبالتجليل التطبيقي النفاذ للقصص المختارة ، التي أحببت أيضا أكثرها . هو أعجاب « ذاتي » لأصباب عدة ، لعل أهمها هو المرأة التي كانت ضرورية لاقتحام الموضوع ؛ ثم تأجيل الكاتب لـ « ذاتيته » رغم اعتناقه الحراط بها . ولكن منطلق التعارض ، يفرض نفسه هنا فجأة . لأننا هنا ، قد نبدأ في الاختلاف .

ولست أزعم أنني قد « رتبته » للملاحظات التالية ترتيبا منطقيا - حسب أي تركيب داخل فيما بينها ، أو تتابع ضروري ؛ بل لـ « لعل » استسلمت - في تسجيل لها - لأحاسيسي الخاصة ، إزاء وقعا « الذاتي » ، على ما أتصور أنه « اللهم الموضوعي » للأمر . ولذلك ، أعتذر مقدما عما قد يعجزه القاري من افتقار للمنهجية في ترتيب تلك الملاحظات ، من أية وجهة نظر مخالفة ، كما أعتذر عما قد يعجزه القاري أيضا من « فجاجة » في تقرير بعض الأفكار أو بعض الحقائق ، أو كلها جميعا .

يتحدث الأستاذ ادوار الحراط عما يمكن أن نسميه بـ « تاريخ المحساسة الجديدة » التي رأى أن جيل السبعينيات ينتمي إليها ، ويجسد تطورها ، فيقول :

« لعل من المفارقات هذا الكاتب أن مجموعة الكتاب الذين ظهرت كتاباتهم ، ورسخت أفهامهم في الستينيات ، (مجلة خاصة حول مجلة جاليري ٦٨ المعروفة) وأوضح الأسمة هنا هي يحيى حقي ، وإبراهيم عبد المسال ، وإبراهيم أصلان ، ومحمد البساطي ، ومحمد مبروك ، وحصيل عطية إبراهيم ، وإبراهيم عبد العاصي ، (وجسمال الشكافي ، ويوسف القعيد في حدود معينة) ، وهكذا ، ومن قبلهم كما هو معروف : يوسف الشاروني (إلى حد ما) وهذا الكاتب ، في المحسينيات ، هم الذين تبلورت على أيديهم تلك المحساسة الجديدة بكل مروحية ألوانها ، وقد واصلوا رحلتهم بانتجازات هامة في هذا المجال بالتعديد ، وفي أثناء السبعينيات .. »

الموامل الاجتماعية ، والتاريخ الفردى ، أو عل الأقل تعدهما فى الاهمية ١٩

● ومنذ السطور الاول فى دراسة الصديق الاستاذ ادوار الحراط ، نكتشف - أو أنتى قد شعرت بأننى اكتشفت - أنه هو أيضا - وله العذر ان انزعج - من الذين يرفضون أن يصنفوا أنفسهم - أو أن يصنفهم الآخرون فى « حانة » مذهب تقدى بعينه من المذاهب النقدية ، المغلفة ، لتفسير الابداع الفنى أو تقنيته . ولكننى احسست أيضا ، ان ادوار يريد فى الحقيقة - وخاصة بعد قراءة الصفحة الرابعة من دراسته - أن « يحتضن » كل المذاهب دون استثناء ، وأن « يد حنن » أى متكلم ، باسم أى من هذه المذاهب : انه فى البداية « أسلوبى » يستخدم حتى مصطلح « الكتابة » كما يستخدمه « رولان بارت » ، الفرنسي الحائز الذى اكتشف حديثا فى العالم ثم فى مصر .. كما « يستدرك » كثيرا عل استدلالات كثيرة ، لكنى يعطى تحليله لـ « الحساسية الجديدة » كل ما يمكن احتواؤه من « مذاهب » التفسير النقدية البشائية ، والاجتماعية/التاريخية ، واللغوية: بللك لا يوضع ادوار ، ولا تحليله فى « حانة » مذهب واحد ؟ أم انه يد أصابعه - وتحياته يلقيها - لأصحاب كل المذاهب ؟ يصعب - هكذا - تبين معنى «الحساسية الجديدة » وقيمته ، رغم أن الدراسة - هكذا نفترض ونحن مقتنعون - هدفت - اول ماهدت - الى مساعدتنا على ادراك معناها ، وبالتالى على ادراك ما اضلته « أجيالها » .. منذ الأربعينيات ، فى قوله ، وفى اقتناعنا أيضا ، مع خلاف فى تحديد ملامح وبطلان التاريخ .

وهكذا تبين أننا عدنا الى نقطة البدء ، والى سؤال المنطلق :

كيف يمكن أن نؤكد ظهور جيل بعينه من الأدباء ؟

وكيف يمكن أن نكتشف الأسس التى تتحول بها مجموعة متقاربة الأعمال من البدع ، والنقاد ، والقراء ، والتولوين ، الى « جيل » تتمتع تجلياته ، ولكنه يتوحد فى « حساسية جديدة » تعنى الحافة الجديدة ، وتعنى أيضا - وهذا خلال آخر مع الاستاذ الصديق ادوار الحراط - تواصل بين الأجيال ، ونمو ، لكن طفرة : فالطفرة نمو ، ولا تكون أبدا نقصانا - للثقافة القومية كلها ٢٠

القاهرة : سامي خنبة

● والملاحظة المبررة أيضا - التى تستنه الى الذكرة وجدها ، ما كان ينبغي أن تنسى حقائق تاريخية لها شأنها ، فى رصد تاريخ ظاهرة تتجسد أساسا ، كما سبق القول ، فى أعمال « الأشخاص » : لقد نشر صحنه الله ابراهيم روايته الاولى « تلك الرائحة » قبل ١٩٦٨ بده كافية ؛ وكذلك ظهرت رواية عبد الحكيم قاسم « أيام الانسان السبعة » ، ورواية محمد يوسف القعيد الاولى « الحداد » ، ومجموعة جمال الفيحاني الاولى : « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » فى السنوات من ١٩٦٧ الى ١٩٦٩ : ومع ذلك يسقط اسم صحنه الله ابراهيم واسم عبد الحكيم قاسم تماما ، ويكتفى بالنسبة لجمال الفيحاني ويوسف القعيد بـ « حدود معينة » . هو استطاد لاسقاط مجلة المجلة ، وملحق المساء الأدبى ، ويحيى حقى ، وعبد الفتاح الجبل ، ونجيب مطوط ، ويوسف اديس ، وفتحي غانم ، والشعرا ، والسينمايين ؟ أم أنه مجرد : « ضيق فى مجال الاهتمام » وتحديد لجال « الرؤية » ؟ أم أنه مجرد اختصار للكلام ؟

● لن أتوقف عند ظاهرة « تجاهل » ادوار الحراط لموامل « ثقافية » حاسمة فى تشكيل العقلية والوجدان اللذين أفرزا تلك « الحساسية » الجديدة ، وحولها الى « ظاهرة » اجتماعية ، بدلا من بقائها روحا طويلا ظاهرة تكاد تكون فردية ، تجسد فى أعمال ومناير القاصدين السابقين على الستينيات : عوامل من قبيل : زيادة التفاعل مع الإنتاج الادبى العربى فى المشرق بوجه خاص ؛ ومع ما تزايد نشره وسهولة الحصول عليه جدا من أمهات أعمال التراث العربى ؛ ومع تزايد الاهتمام النظرى بالاصول - والملاحم - القومية للثقافة : من القرآن حتى ألف ليلة : ومن ترجمة الكتاب المقدس الى نشر بدائع الزهور أو كتاب المبتدأ والخبر .. الخ) .. لن أتوقف عند ظاهرة هذا التجاهل ؛ ولكنى أشعر بضرورة التوقف عند ظاهرة الاعتناء برصد « كروكي » للموامل الاجتماعية ، وقصر الموامل الثقافية على ذلك التاريخ المبتسر « للحساسية الجديدة » .. مع التجاهل التام لبقية الموامل الثقافية : ألم يكن الأكثر منطقية ، من الناحية المنهجية ، تجاهل التاريخ كله ، وجعل الدراسة « موضوعية » أو « آنية » ، بدلا من تقديم تاريخ ، ومقدمات مبتسرة ، توحى بالتعسف ، ولا توحى بالتواضع ، ولا بالهجرة ؟ خاصة وأن الكاتب يفترض بأن فى الأدبى يمكن فهمه من داخله - ليس الاولى فى هذه الحالة ، أن تقول : ان «الموامل الثقافية» أكثر أهمية فى فهم ظاهرة ثقافية أيضا ، من

ترنيمه عن أسد

□ نجيب سرور □

يزقًا . . لكن كل العار في شرع الأسود . .

أن يثنوا . .

أو يروا باكين . . ماذا يتبقى للطيور ؟ !

ربما لو كان وحده . .

ربما لو لم تكن عين هناك . .

ترقبه .

ربما كان يشن ،

كان يبكي ربما !

فهو يدري أنه الآن يموت . .

كل حي يكره الموت . . ولكن كل حي

يكرهه . .

قدر مافي كل حي من حياة ! !

وهو حي . .

هو ليث . . وجريح . . وكسيح . .

ليس ذئبا . .

ليس كلبا . .

ليس صرصورا . . ذبابه . .

ليس أفعى أو بهوضة . .

ولهذا كان يبكي ويشن . .

دون أن تفلت من عينيه دمه . .

كانت الغابة تملو في الغيب . .

مثل زنجي جريح . . يحتضر !

عندما عاد إلى باب العرين . .

زاحفا .

ساحبا نصفاً بنصف . .

ونهباً من دماء . .

موشكا من طول نرف . .

أن يجف !

وانثنى ككألم بعضه . .

فوق بعضه ،

ورى الطرف سهاما في المدى . .

وتداعت نفثات الذاكرة . . .

.....

إن عينا لم تره ،

غير عين القبرة ،

فوق أعلى شجرة !

لم يشن . .

كان يدري أن عينا ترقبه . .

هي عينُ القبرة !

ليس عاراً أن تراه .

دون صوت ! وابتم . .
هكذا شرع الأسود . . ربما آخر بسمه . .
ان يموتوا مثلما « بوذا » بصمت ! هذه الشمس الكبيرة .
ها هي الشمس تموت . . عجباً . . ما لها عقل كعقل القبره
في غد سوف تعود . . ولهذا فهي لا تملك حتى ذاكره . .
تسأل الاحياء والأشجار والأشياء عنه . . ولهذا فهي تنس كل شيء . .
مرة . . أو مرتين . . ما الحكاية ؟ !
أو مائه . . وحدهما كانت هناك . .
لا يهم . . فوق أعلى شجرة . .
ثم ماذا ؟ !
ثم تنسى . . عندما جاء اللغاب .
وتموت . . كان في قلب العرين . .
لتعود . . فخرج . .
دون أن تسأل عنه ! جاء في الغاب الزئير . .
غير أن القبرة . . كالنلير . .
ولكل القبرات . . إنه يكره أن تعوي اللغاب . .
سوف تحكي ما حدث . قربه . . حول العرين . .
باختصار ! ! مثلما تكره أفعى تتلصص . .

نظرت للأرض نظره ..

يا خير ..

هو وحده ..

والثائب

بالألوف ..

يا ترى هل ينتصر

هذه المرة أيضا ؟ !

مستحيل ..

مستحيل ..

.....

.....

وانتصر ..

هذه المرة أيضا ..

ثم عاد ..

عاد يزحف ..

ساحباً نصفاً بنصف

ونهباً من دماء ..

موشكاً من طول نرف ..

أن يجف ! ..

كانت الغابة تلبو في الغيب

مثل زنجي جريح .. يحتضراً

فجيب مروح

قرب أعشاش الطيور ..

هي تلك القبره .

ولهذا هي تفهم ..

كيف يغضب .

ولماذا ؟ ؟ !

في الأفق للجحور .

والثائب ..

للبراري والصحاري !

هكذا اهتز الملى ..

بالزئير ،

كادت الغابة تسقط . ،

كادت الشمس تغيب .

فهنا سوف تكون المعركة .

الذئاب ..

والأسند ! !

لم تكن أول مرة ..

لا وليمت في حساب الشمس شيئاً ،

ولهذا كادت الشمس تشيح ..

لتسير !

ثم من باب الفضول

الديب

□ إنعام كجه جي □

(ملحوظة)

حين تعرفت على صالح احسست منذ اول لحظة ان شيئاً تفتق في داخل • حركة بسيطة محطلة بالسكينة والاسرار • مثل ديب جيش من النمل تحت جنح الظلام •

فيما بعد قليل لي ، انه احبني من اول نظرة وكنت اصحك وأنا ارد عليه بانني احبته من « اول نظرة ! » •

ها هي ذي نملة تعود للزحف تحت بشرة رقبتي •

نظر الى طويلا • وقال جملته التي لن أنساها: الشوارع مثل الغرفة والغرفة مثل الشوارع • وكأنه في تلك اللحظة لبس انسانيته كاملة انيقة أمامي وصار جديراً بدواخلي •

حينها خرجت الفكرة المجنونة من رأسي دون ان اعي ما أقول وقبل ان يطولها مقص الرقابة الذاتية : « لنفادر المدينة اذن » •

واخذنا القطار من محطة « سان لازار » • كان في الهواء مسحة يرد ، وكان الرجل الذي يجلس الى جوارى ويهتز مع اهتزاز العربة يمت الى بصلة ما • أما السيدة الضاربة التي تجلس في مواجهةنا ومعهما طفلان ملاكيان يشعان حيورا ، فلم تكن قادرة على انتشالنا من غيمة الحزن التي تحتوينها •

كانت الغرفة تحصرنا داخل مساحتها الصغيرة وتضغط على امتداداتنا الروحية أيضا • واحسست ان ملايبي تضغط على صدري وتخنق رثبي برغم انها لم تكن ضيقة • • والشجرة الوحيدة التي كانت تشف عنها النافذة اعطتني ضوءها الأخضر •

نظرت اليه • لم يكن غيره في الغرفة ، لم اكن اعرفه جيدا • بل • • كان بيننا شيء ما • شيء صغير يريد ان يبدأ •

احسست نفسى غريبة عنه بشكل يسمح لي ان اكون أمامه كما انا • • دون خجل • نحن نخجل ممن نعرفهم ولا نبالي بالغرباء •

في بلدي البعيد ، كنت اخجل من التردد على حمام السباحة المختلط • واذهب لأسبح مع بنات جنسي • اما هنا • • فانا اكشف جسدي أمام العيون الأجنبية دون حرج • ليست هي العيون التي تنظر الى •

كان هو أيضا يتابع بنظرة حركة الانحسان المتماوجة للشجرة الوحيدة • وكنت المبح في نظرتي أيضا ضيقا بالمكان • او هكذا خيل لي •

قلت له بصوت محايد ليس فيه ترغيب أو تنفير : ، تعال نخرج الى الشارع •

استندار نحوي بكامل جسمه • • لاول مرة احس ان ما بيننا يوشك ان يبدأ •

وكما يرى الحالم في نومه . ابتصمت عنا
المدينة الصاخبة وساء الدخان والقهر ، وكان
القطار يركض بنا في حقول وفضاءات حرة
وبدا تنفسى ينتظم وملايسى تأخذ حجمها الطبيعي
وقبل أن أسيطر على الحلم كله واستجمعه في رأسي
تعاملت حركة القطار . فوقت ووقفت معه دون أن
يسألني ، ونزلنا في محطة لم نقرأ اسمها .

كان الشارع خارج المحطة يتطلق من دوارة
محاطة بالورد الأصفر ، ثم يصعد مرتفعاً باتجاه
الشرق .

سرنا صامتين ، متباعدتين ، لكننا كنا نحت
الخطى وكأننا نريد اللحاق بوعود ما . وكأننا
نعرف الى أين نجه . ومع تقدم المسيرة صرنا
نسمع لهاث بضنا ، وقد قرينا ذلك مسافة ما .

كانت اللحظة شاقة ولا متناهية ، وكنت
أريد أن أبكي ، وأقرأ الشعر الذي أحفظ
واستذكر وطني وأحبتي ، واضحك حتى الثمالة ،
أبكي واضحك وأفصل عشرات الأفصال التي
راودتني منذ جئت الى هذه الدنيا حتى اللحظة .

ولم أفعل شيئاً . وقفت فوق . واتجهت
نحو أريكة خشبية تطل على الجانب المنحدر من
الطريق ، جاء وجلس الى جانبي . وكان القطار
ينطلق تحت أقدامنا ويواصل السير دوننا ،
فلوحت دون أن أحرك يدا للسيدة وطفليها
الملاكيين .

ماذا يفعل رجل وامرأة في موقف كهذا .
يحتضن كفيها ؟ تسند رأسي الى كتفه لأفعل .
كانت كتفه عريضة وكريمة تحت حافة جدي .
وكنت مشغولة برحلة النمل في داخلي . وتمنيت
لو أنه يبقى دون مشاعر ، دون ركود أفعال ،
أن يمنحني كتفا وكفى . كم شعرت بالعرفان
لصنعة الطسويل الذي كان يلفحنى بده .
ومرت قطارات كثيرة ونحن ساكنان سكوت تماثل

لم ينته العمل به ، لكن النحات نسيه ومضى .
وكنت في سكوتي سميدة ، بكيت دون صوت ،
وضحكت ، واستذكرت وطني وأهلي ، وخاطبت
أحبتي وتلوت أشعارى التي أحب ، دون أن
أخرج من كتفه الأمنية .

ولما رفعت رأسي اليه بعد دهر ، كان المنيب
يلون وجهه ، وفاجاني انه كان منفصلاً وساخناً
رغم برودة المكان ، وأن الهواء قد يضر شعره
ناعماه وجه مجنون . وكان ذلك أفضل اطار
يمكننى أن اتخيله للموقف كله .

انتهى ليظنتى ، فأحاطت كتفى وقربنى اليه ،
لم أنتظر . رفعت وجهي وقبلته قبله لا أستطيع
أن أستحضر أوصافها . قبله سرية وخاصة
ومتفردة لم أجرب مثله من قبل . كنت كاني
أقبل أبى دون أن يغلو دمي من إثارة وارتعاش
ولم يكن للنجمل مكان في نفسى . فانا هنا ربة
الموقف . والمكان كله ملكي . وقد ارتضى هذا
الرجل أن يرافقتني في انقلابة عسرى الأولى
والأخيرة ، وما هو يمنحني رجولته بكل المجد
البشرى الذي وضعه الله في الانسان .

لما عشت ، كان الظلام قد حل . ومسألني
صالح عن سبب تأخري ، فلم أضحك وأنا أقول
له اننى اخذت القطار الى خارج المدينة بصحبة
الرجل الذى بدأ العمل معنا حديثاً . ولم أكمل
حديثي فقد انشغل فكره عنى بمتابعة نشرة
أخبار المساء .

ودخلت لأنام . لم أكن جائعة ولا عطشاناً ولم
استشعر حراً ولا برداً . وانقضت عيني دون
عناء ، فكرت انى غدا سأنهض مرتاحة ، فقد
توقف دبيب النمل في عروقي .

باريس : أنعام كجه جي

محمد البقال

في زحمة التشردين أراه . . أو القاه

كان يريد مني أن أرافقه . .

وكنيت أريد رفقته إلى الزمن الشاكس

كان يكتشف اعتراضاتي عليه

وينتهي منها بدائرة من الأصحاب . .

والخمر الرديئة

كنيت أتبعه إليها . .

غير أن حلودنا معروفة

لا أمتطع تجاوزاً أو يستطع . .

وكان مني فيه غضبته . .

وفي منابه قلق ،

وحاولنا مراراً أن نساوم حزننا

أو نذمي فرحاً

وحاولت الهرب . . وحاول النسيان . .

في امرأة وأخرى ،

والتقينا في فزى الأحزان ثانية ،

وحاولنا . . ولم نفلح ،

وحين مضيت في حلمي ،

تزوج . . ثم أنجب تسمية .

كبروا . .

□ حميد سعيد □

وصادوا يملأون حياته فرحاً
وفى ألقى التَّوَجُّعَ ..

كانت الأيام تحملهم إلى ..

يرون في حلمي يرافهم ..

أرى في التهمة النجباء .. صحو العمر

كل حدائق الأجداد .. والشعر العظيم

قصائد الغزل ..

الطيور البيض ..

تسيبهم إلى الوطن الجديد

كأن قافلة من الألوان

تكبر في الخطى .. وكأن صبح الله آت

أيها الوطن الذي نهوى ..

مباركة رياحك .. حين تحملنا إليك

وطيب ماء العراق

وطيب شجر الطفولة ..

إن مُصْعَبَ سَيْدٍ كالفضوء

تنتشر البشائر في صباه

وترتدى الثكنات لونَ حيونه ..

ولمصعب غده الجميل

نحن لم نعيش سواك ..

بك اتحدنا ،

واكتشفنا مفردات ،

ما همست بها لغير صبارك الفقراء

تلك قصيدتي الأولى ..

وذاك هوأى ..

أفتتحُ القراءة باسم من أهوى ..

ومن صحو القصيدة تظهر امرأة مباركة

تدور على البيوت وتطرق الأبواب ..

يفتح مصعبُ والتسعة النجباء ..

بابا !

إن بيت « محمد البقال » صار مدينة ..

ومحمد البقال مزهو بحاضره

ومُنْدَحَشٍ بماض كنت أحمله إليه ..

أمس الثقينا في نداء القادسية

كلُّ هذا العمر مر .. وما الثقينا ..

للروح ذاكرة ..

وللشعر اعتراضات .. ولي منها ..

ولكن العراق مبرأ ..

والرافدان ونخلنا والناس والأطفال والشهداء

مثل حبيب أملك .. يا محمد

والذين يدافعون عن العراق

ويدفعون الليل عن شمس العراق ..

راياتنا والخبز والألق المقيم ..

وأغنيات الفجر والنهر العظيم ..

وكأول الصبوات يَرْحَمُنَا النداء

نسير في غضب البراءة

والعراق ..

بين الأناشيد النبيلة ..

والهوى والشعر واللغة النبيلة

كل مفردة ..

تحاول ان تعود إلى الصباح ..

تظن كل فتي فتاها ..

الواقفون على حدود الليل ..

طه ..

ما خضت هذي الحرب

إلا كي ترى وطننا إلأها ..

هم يقتلون الشعر ..

إن صبا القصيدة يستفز الموت ،

يخرج من وساوسهم إلينا ..

راية

وطنا

ونضحك ..

أنت تعرف يا محمد ..

أن ضحكنا الى ما فارقتنا ..

قد يبدأ العصيان منها

وسيكذب التاريخ عنها ..

● بغداد : حميد سعيد

في أعدادنا القادمة

□□□□□□□□□□□□□□
■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

تقرأ مقالات ودراسات لهؤلاء :

محمد أبو دومة

طلعت شاهين

شاكر عبد الحميد

حسين بيومي

عبد الحميد ابراهيم

فؤاد كامل

عبد السلام مصباح

عبد اللطيف محمد حشاد

د - مصطفى فوده

مصطفى عبد الغنى

عز الدين نجيب

محمود بقتشيش

محمود قاسم

بركسام رمضان

عبد المال سمعد

د - السعيد الورقى

غازى القصيبي

محل الإترتاوى

محمد المخزنجى □

كان يجلس على المكتبة ووراء السنندان شبان فى عمر أصغر الطفالهم • وكانوا يكبرون مهنتهم ما يزالون ، ويشيرون الى عتبة باب المحل التى ارتفعت فاعتمدت المكان مؤكدين على أهمية الهدوء لانجاز كل الأعمال التى تحتاج الى عناية ، ومستحسنين الضوء الضعيف الذى : يريح الأعصاب •

والآن صرت فى الثلاثين وقد تمددت تلميذاتى حفائى بالمحل الذى ألفت منذ الطفولة ، لكنه تغير بعض الشيء فقد ارتفع الشارع وارتفع بعد أن رصف مرات ومرات ، ووضعت المكتبة والسنندان على الرصيف ، ودرست الكراسى للزبائن أمام الباب الذى صار فرجة ضيقة يتدفق منها العمال ليهبطوا الى جوف المحل ، ويخرجون منها زحفا على بطونهم ، وكنت وأنا أمد يدي بفردتى الحذاء فى جوف المحل المظلم الملح رؤوسا ثلاثة وحواجب وشوارب كلها بيضاء وتهتز فى الأماكن الثلاثة التى كانت تواجه الكراسى الملوثة فيما مضى ، وأسمع أصوات البشر الثلاثة التى تضعضعت ، دون أن تخفى نبراتهم الأذن ، وهم يتكلمون عن الهدوء الجليل الذى تقدمه لهم عتبة باب المحل التى صارت بارتفاع سور ، وعن الظلمة التى عندما تألفها العين ترى حالا يسكن رؤيته فى ضوء النهار الساطع •

التصويرة : د. محمد المخزنجى ••

عندما كنت فى العاشرة كانت أمنية حياتي أن أترك المدرسة وأعمل ماسحا للأحذية ، ذلك لأننى كنت أذهب بأحذية البيت التى تحتاج لاصلاحها والتلميع الى محل « الإترتاوى » العتيق الغائر فى الأرض كاليدروم ، وهناك كان يصجني المكان الذى ننزل اليه بضع درجات حجرية عبر الشارع الترابى ، وكنت أستمع بشغف الى البشر الثلاثة الكهول الذين يجلسون فى أماكن المسح أمام الكراسى الملوثة • كنت أسمعهم يتكلمون بفرام عن مهنتهم ويفضلونها على مهنة الطب ، والسجارة ، والهندسة ، والتمجيد وسائر المهن ، ويحكون دائما الحكايات التى تؤكد على أهمية أن تظل الاحذية سليمة نظيفة لامعة لأن جوهر الناس يعرف من مظاهر أحذيتهم • ثم اننى خلال الطريق الى البيت كنت أتأمل المجرز التى اتوايها عندما اطالع وجهي فى مرايا الاحذية التى ذهبت بها كالحلة منطقتة وعدت بها لامعة تبرق •

وفى العشرين ، كنت أذهب الى محل الإترتاوى بعد أن رصف الشارع بالأسفلت وارتفع ، وكان على أن أحتج وأنا أدخل من الباب الذى تقلص كثيرا وأصطب على الدرجات الحجرية التى ازدادت بعدد ، ثم أجلس على أحد الكراسى الملوثة فيخالطنى شعور بالمجلد لبعض الوقت وأنا أمد قفصي لانسان يسمح حفائى • وكنت أعجب للبشر الثلاثة الذين اشتغل فى رؤوسهم الشيب وتزاحمت فى وجوههم الغضون ، لم يبرحوا أماكنهم ، بينما

مكايبة الغلام وصاحب صندوق الدنيا

□ سعيد الكفراوى □

تزعهم ويهرون منها تحت الأغصان ، والملاحف
المهترئة تأخذهم فى منامهم الى بعيد .

أتاه الصوت هذه المرة قريبا ، وعادت مشاعر
الطفل تدور فى أعماقه وجلة وخائفة . آت .
« بالخضر » وبالحجر .

صاحت « مريم » البنت .

— على . صاحب صندوق الدنيا .

يرى الآن فارس الصندوق ينزل الجبل فى
الصورة الملونة . يراه يمتطى ظهر جواده شاهرا
سيفه الذى يضوى فى الشمس ، يثير القبار
والأحلام ، يلتف بالزود ويرفع درعه لنشيس
وللنور .

يا فارس الصندوق أعرفك . لكننى أنتظر
مولانا « الخضر » عاد يجرى ، والبنت خلفه .
الى حيث يناديه الصوت .

— على . ذاهب أنت ؟

— ألا تسمعين ؟

— المزمار .

— عم « أيوب »

فى رأسه كانت « خرابة » واسمة ، وجدران
متهمة ، ساقية مهجورة ، أحجار ملقاة على
مفارها المترب ، ظلام حالك السواد فى مؤخرة
الصورة ، بينما فى البعد شمس صيفية لا تغير
لكنها ملقاة ، تحوطها ألوانها المجددة . رأس
المجاد ، ورأس الفارس . مارد الصندوق بنصلة
شعره الأبيض ، ينطلق طائرا الى حيث لا مكان ولا
زمن بعينه .

أتاه الصوت إنسانيا يشره ضوء النهار .
جاء متقطعا فى اول الأمر ، سرعانا ما تحول
بوعيه الى معرفة صريحة مدركة . أدركه بقلبيه
وبجسده الصغير الغسامر . عرفه وعادته الأيام
التي مضت فى انتظاره وتوقع قدومه . هناك عند
قنطرة النهر الخشبية فى أواخر النهار عند
عودة الماندين من الفيضان متعبين الى بيوتهم
الطينية الكالحة ، وتحديقهم فى الطريق الطويل الممتد
فى الليل والمزارع ، تهبط السموات البعيدة
وتتلاحم الأرض فى مودة قديمة . آتى الصوت
وعرفه .

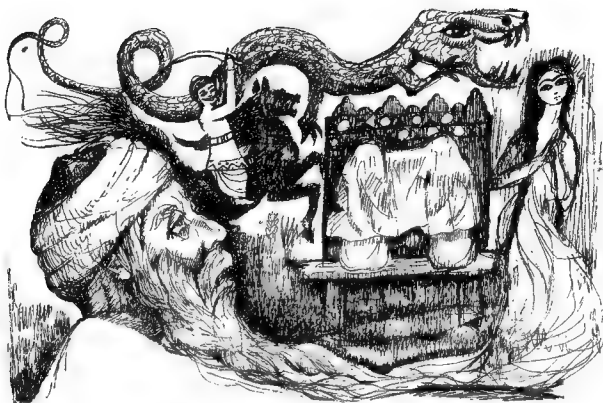
عم « أيوب »

— أعرفك .

« سبيل » ما ، على جانب طريق يرتفع فى قبيلة
النهار ، يستقر فى ظل التوتة ذات الجنود ،
ملجأ أهل الظهر فى غفوة اليوم المديد .
تصدى عتبة الدار وأشرف على الزقاق . كانت
شمس آخر النهار راقدة على جدار منسزله فى
وداعها النهائي .

دارت دوامة هواء يتراب الأرض وصاحت أم
ببنتها . والصوت الآتى من البعد لا يكف عن
مناداته .

حدثت النهار وحدثت الفصول ، ودورة الزمن
تأتى بسلوى الروحة المتعبة . « وعم أيوب » لم
يفارق خياله فى ضوء القمر القسوى . فى
حلقه الفلمان الجالسين يحكون فى أوائل الليل
عن الجعود ، والفرسان ، والشنطار . يجسدون
أحلام الليالى الفائرة أشباحا تطوف أمامهم .



كانوا قد حكوا عن الصندوق • عن صورة
والوانه • عن فرسانه وأميراته • عن هذا العالم
المسحوق بالأيوان • عن اسميه والافواه الصاغرة
الأشدناق • قالوا له عن مولانا « الحضر » ، الرجل
الأنى من بعيد ، فى أزمان القحط والجوع • عن
ذلك الرجل المغمم الموح • قالوا :

ان اسمه « الحضر » مولانا « الحضر » الذى كان
فى الزمن القديم •
وقالوا له :

— ان عم «أيوب» صاحب صندوق الدنيا قال:
ان الحضر ربما جاء الى قريتنا الصغيرة ، وقال
أيضا : انه اذا مشى اخضرت الارض وصارت السماء
فى لون قلع المراكب المسافرة ، وامتلأت
ضروع المواشى بالحليب ، ودمت الأرض بالمحصول
الوفير •

قالوا :

ان عم «أيوب» يقول : ان الحضر « مولانا لا
يحب أن تبقى البيات بلا أزواج وانه يحب الأطفال
الصغار ، وانه يكره الأغنياء لانهم ياكلون كثيرا
ولا يشبعون •

خاف الولد ، ولم تخف البنت •

— اذن سيأتى « الحضر » •

لم يكن ذلك بعيدا • كان فى العام الذى مضى
فى حصاد السنة المنتهية ، حيث كانت الأجران
مكتظة عن آخرها بكميات التبن والبرسيم ،
والنوارج فى أواخر الموسم مركونة فى ظل
القش الصيفى المتوفر ، والبهائم تلوك الدريس
على طوالات موسمية • رأى المم «أيوب» يجلس
وحده بعد دورة نهاره فى ظل الكافورة المديدة •
رأى صندوقه الخشبي الغريب ساكنا بجواره
تماما • اقترب منه ونظر الى وجهه متملا ذقنه
الأشيب وعمامته النظيفة البيضاء •

قال له :

— غريب ؟

— أنا عمك «أيوب» •

— صاحب صندوق الدنيا ؟

— نعم •

— وهذا صندوق الدنيا ؟

— نعم •

وقالوا ايضا :

— انه يجب الفقراء لانهم احباب الله ولا نهم
غير كسالى ، وانهم كثيرون في هذا العالم .
وعندما سألهم الولد « على » متى سيجيء ؟
ردوا عليه :

ان لذلك علامات ، حيث ستكشف الشمس
في الظهيرة ، وتأتي ريح من الغرب ؛ ويكون العام
عام جوع ، ويستند ظلم الأغنياء للفقراء .
قال الولد لهم : وهو سيأتي بالعدل ؟
قالوا :

— سيأتي بالعدل النهائي .

من يومها أحب « الخضر » ، وانتظر ، وكان ينظر
كل يوم الى الشمس في السماء لهله يسرى
كسوفها ، ويرى ظلام النهار ، وعندما كان ينظر
أهله وقد تهللت أثوابهم ، وعجبت النسوة ؛
واشدت تحول الأطفال ، كان يحس بدبيب أقدامه
تقترب وكان يستأمل : هل ستمضي أيامه دون
أن يراه ؟

لكن صوت العم « أيوب » كان يأتيه شعاعا
من جوف الظلام : « سوف يأتي لا محالة » .

أفاق من شروده على صوت الرجل :

— ولد .

— نعم .

— ما اسمك ؟

— أنا على .

— أنا جائع يا على .

نهض بلا كلمة . دار حول « الجرن » دورة .

وضع الدريس أمام البهائم وانطلق يعدو على
الطريق . انسرق من أمه صاعدا الدور العلوى .
كانت على سطح الدار أمام صومعة الغلال الحالية
ألقى على القرية المستكنة نظرة .. شجر
« دلدان » ست تغلات صف واحد . مسور
محوط بأشجار إبرية على حديقة برتقال البنتمة .
الطريق ترابها ناعم ككحل العين ، تدب عليها
القدم من أول خيوط النهار ، حتى تناوى الرقاد
في عز ليل المتعبين ، والسطح أمامه مفروش
بالقش القديم ، وصومعة الغلال فارغة ، وكانت
« الجدة » قد أتت بطيئها من طرح البحر ، وخلطته
بالطين ، ولاكت عجينة وكان يرقب « الجدة »

وهي تصعد سطح الدار تراقب الصومعة كل يوم
حتى لا تشققها الشمس المائدة . لكنها كانت
جامعة كالمديد . وختمت عليها يديها وقدرات
القائمة ثم وضعت فيها خزين العام .

فتح باب حجرة اللبن ، وراى أواني في حزن
الجدار . حمل الأناء ووضع تحت أبطه ورغيفين ،
بعد أن غطي « مشنة » الحبز ؛ واندفع هابطا
المسلم .

كان يتأمل الرجل وهو يتناول طعامه بجوع
ظاهر ، كان يرى اللقيعات الصغيرة تغيب في فيه ،
فيشمر بشبهة الرجل المفتوحة ؛ أحب الرجل ،
وظل يتأمله .

عندما فرغ العم « أيوب » من طعامه نظر للظلام
نظرة الود .
قال له :

— يا الله .. لشدة ما كنت جوعان .

— اشرب ياخي اللبن يا عم « أيوب »

— الحمد لله .

— اشرب والله .

رفع الرجل الأناء الى فيه وتسرب خيط وديع ،
واختلط بدهنه الاشبيب . مد الولد يده ومسح
ذقن الرجل . رمت الشمس على الأرض بالاف
الفروش الذهبية ، وعادت الطيور البيضاء ترحل .

— هل ترى الصندوق ؟

— ياريت يا عم « أيوب »

قام الرجل ، وجهاز صندوقه . وضع كرسيا
صغيرا للظلام . دس الولد رأسه في العين المسحورة
وأنت الصور كالأحلام تتوالى ، وغاب الولد
في دوامة الفرسان والفيلان . وصوت أيوب
يأتيه :

« هذا هو الخضر القادم مع مقدم النهار ، حيث
يخضر الزرع ويمتلئ الضرع ولا يكون في الدنيا
إنسان فقير .

أفاق من شروده وكان قد أشرف على ساحة
البلد الواسعة ، حضر مبهور الأنفاس . يجسر
وداء البنت « مريم » التي تتعلق في ثوبه بالمجورة
الأنفاس أيضا . وآه يقف هناك تحت شجرة
« النبق » الصتيقة بجوار صندوقه الذي يحبه . لم

بكن هذه المرة ذرى الهيئة ، لكن ملايسه كانت قديمة وغريبة الطراز ، بالوانها البهيجة والملونة ، وشال صمامته الأبيض تسقط « عديته » على كتفه .

كان وجهه النحيل ، المشرب بالبياض الوقور ، ملفوفا بذقن أشد بياضا من العام الماضي ، وكان فيه الفتيق يفتر عن بسمة واحدة لكنها وضاعة تكشف عن أسنان ناصعة نظيفة ، برغم الزمن الذي يحمله على كاهله ، إلا أنه لم يطفئ بريق عينيته المخضلتين بسواد كالكلج ، كأنك خرجت من كتاب الحكايا يا عم أيوب »

انفجر الصوت فانتزعته من حيرته « عم أيوب » نفس الصمامة . ونفس الثياب .

وعاد النفير النحاسي ، المدقوق الخواف ، يدفع إلى رأسه الأحلام والصور .

وعادت حكايات جدته تأتيه محملة بإراثحة الأرض ، وحكايات الملوك وأولياء الله الطيبين ، ومقاطيع المزارات .

كانت أصوات النفير تنفجر بحيرات مدنية . خرجت البنت « شربات » من باب دارها تسحب أختها وتصيح « صاحب صندوق الدنيا » وأتى جميع الغلمان في اتجاه « الثبقة المعجوز » وكان الصندوق يستقر كشاهد الضريح ، مطليا بلون بني باهت ، تملوه راية لا تسدل على وطن تهزها ريح الحناسين المتربة . أمامه « مقعد » خشبي يقف على قوائمه الاربعة يجلس عليه الغلمان . عيون الصندوق الثلاث تنسدل عليها ستارة من قماش رخيص . صاح الولد :

« صاحب صندوق الدنيا » عم « أيوب » حضر يا أولاد » .

اندفعوا كلهم ناحية الرجل ، وجده يقف بين الظل والضوء ، يقف في مواجهة حيات هواة الربيع العدوانية ، يرقب وقفة الشمس في صحوها الأخيرة التي تدوسها حوافر دواب الأصائل . « المائتة من الحقول » لكنها ضامرة . جذبته « مريم » البنت لكنه خاف . قال :

ان علامات ظهور « الحضر » تملأ الدور والحواري ومع ذلك لم تكسب الشمس . ولم يحضر « الحضر » به .

تطلع إلى السماء مرة ، وتطلع إلى سرية » ،

العمدة المتثلثة حديثتها بأشجار البرتقال قال :
« ان لم يحضر مولانا ، « الحضر » فلن تهيب الرياح » .

تملحت ظلال « الثبقة العتيقة واكتسحت مساحة الدار المقابلة .. تبع كلب ، واقتصر بدته : « لابد أن يجيء » .

لمحه عم « أيوب » فابتسم له ابتسامة يعرفها ولكنها هذه المرة تنفذ إلى قلبه كالمادة .. رحلت السحب ، ورحلت الطيور ، والرجال الضعاف يسرون بحوار الحيطان ، كاسرى الحروب . صاحبت « مريم » .

« مه يا علي » عم « أيوب » يناديك « الحضر » على أبواب الليل . مع قلع الزاكن المنشورة في الهواء . يمشى في الماء . كالقدسيين ، وأهل الخطوة » .

تحرك ناحية الصندوق ، وعينه في عين الرجل :

« ازيك يا علي » .

« نحمد الله » .

« تعال » شوف الصندوق » .

« ليس معي تقود » .

« اجلس يا علي واقترح » .

أراد أن يرفع رأسه إليه ، ويسأله : هل « الحضر » موجود ؟ جاء ؟ لكن الرجل نفخ زمزماره النحاسي المتيق ، وتسلل الصوت إلى قلبه يرجفه ، كانت الحواري مسدودة . وشطآن الأنهار تحترق بنار الشمس ، والليل مظلم يلف البلد كنوب قديم بال . لم يكن القمر الذي يعرف . كان كرة لامعة معلقة في الفضاء البعيد . ود لو بكى . لكنه تمالك كانت حقائق كثيرة تغيب عن ادراكه ، لكنه يحس بالشمس الملونة والفرح المشوب بالحزن والجوع الضارب في التربة كجنود للنبات المتخلف من سنوات الجفاف .

« يا الهي أرحنا » .

قالها كالاستغاثة .

وسرعان ما آتت الصور تترى . قال « أيوب » :

« أبو زيد الهلال .. وجنترة العيسى » .

« افرقنا يا فارسي الصندوق ، وأرى -

جواديكبا الأدمم والأبيض، علامات في كتب السير
واللاحم . لكن المدل بميد المنال .

الأميرة ذات الهمة .

« ألوان خضراء وصفراء وحمرات وزرقاء .
كل ألوان الطيف تحيط بوجهك المشع بالنور ،
« أيتها الأميرة عزاء القلب المتعب هناك عند
النافورة ، في مؤخرة الصورة ، والمذاوى حولها
يركضن ، أيتها العميون الواسعة السوداء ، ملجأ
المتعبين » .

وعينه تنفتح على ذلك العالم الرحب الواسع
الخلل بأضواءه وألوانه بهيجة . تتلاحق أمام
عيني مبهورة ، ومختلة بشغافية ، تحتضن كل
الساحات الواسعة الملونة .

صاح عم أيوب متهدج الصوت :

.. ضريح « مولانا الحضر »

ارتطمش تحت الستارة ، وتماسك .

كان ينظر الى شجرة المستكة الوحيدة ،
تحيط بالضريح الذى تتحرك أسفله مسجلة
خضراء ، والذى تنظر ناحيته في عطف . قال
منتفضا : ضريح « الحضر » يا ألوان السير فوق
الماء ، والراكب الراحلة .

والضريح مقام على العمدة رخامية ، مثل
رخام مسجدنا القديم ، أعلاه أخضر ، وأسفله
الحضر ، وفي وسطه نقوش لا يعرف ماذا تعنى؟
لكنه رأها في مزارات الأولياء .

محب عم « أيوب » الصورة لكن الفلام صرخ
فيه:

.. لا تسحب الصورة « يا عم أيوب » والرجل
ينظر اليه بغطف الجدود ، وتعود الحكايات في
الواسم ، وأزمان المزار والأحلام تطرق قلبه
الصغير .

أذهب وحدى للمدينة في ليالى الرؤيا . حيث
كان رمضان . أرى المراكب تتوالى يبدأ الرده
من أصحاب الطرق يدفون صاحباتهم النحاسية،
لينفجر في الليل صوت النحاس .. كانوا من
الرجال النحفاء ، بأنوارهم الملونة بألف لون ،
ورؤوسهم الحليقة كأهل الزمان القديم . تماما
كانوا كالخضر ذاك الراقص في حضرة الموت ، داخل
هذا الضريح المستحيل .

ضريح مولانا « الحضر » وحده يفرق في الشماخ
الآخر للشمس .

انتفضت يده ، فامسكت بها « مريم » البنت .

.. مالك يا على ؟

.. مستحيل .

قالها مندلفا من تحت الستارة . قابلته عين
الرجل .

صاح به :

.. ضريح من ؟

.. (الحضر)

.. اذن لن يجيء يا عم « أيوب »

.. سيجيء .

.. لكنه مات .

.. هو لم يموت .

.. أنت تضحك على .

يكى الولد قرب قائمة الصندوق . كان يشعر
أن الصندوق مفلن الدنيا كلها . كان يتشجع
بالبكاء وجسده يهتز .

قال الرجل :

.. البنات لن يتزوجن يا عم أيوب ، ولن يأكل
الفقره . وسيظل الأغتيا أغتيا . أنت تضحك
على يا عم « أيوب » .

حمل الرجل صندوقه وتوجه ناحية الطريق .
كان الرجل والصندوق يشيبان عن نظره
شيئا فشيئا .. وكان الليل يهول مبهور الأنفاس
نحو القرية ، وسرب الطيور يعود من رحلة
اليوم تمبا من طول المداير وخيبة الرجاء .

أنت ربح فكنت الأرض وبلت السماء محمرة
من غير ما حارة ، والولد تبعه عن الرجل
أمتار . كان يراه يغيب عن نظره ، ويحس
بفقدته ، كان يغيب في الظلام ، ولم يعد مقدم
للليل يحمل السلوى . نظر الى القنطرة الخشبية
والماء تحتها له وشيش كالآنين . كان . عبوز
يجلس تحت الكوبرى ، في مواجهة النهر
بفزل بمفرله في آخر النهار ، والزمن يدور في
لحظة نهايته .

جلس « على » فوق حافة القنطرة ينظر الى
بيد . انخرط في البكاء بصوت رده الليل .
الوصيع .

القاهرة : سعيد الكفراوي

حصّاد العكّين الهادئة

دراسة في أقاصيص يحيى حقي

□ د. صبري حافظ □

أو استمارة أقمتمهم • وإن صمت الكاتب لا يقل أهمية عن قدرته على البوح والافشاء • وإن على الكاتب ألا يكتب لمجرد الكتابة وتسويد الصفحات ؛ بل يكتب فقط إذا ما كان لديه بحق ما يضيفه الى ضمير أمته ووجدانها أو الى وعيها الأدبي فنيا أو مضمونيا •

فالأبداع لدى يحيى حقي قيمة فنية وفكرية وجمالية مما • وعلى الكاتب معها أن يكون سابقا لحساسية عصره الفنية السائلة ؛ قادرا على اختراق حجب المستقبل الأدبي والتمايش معه بل والوجود فيه ، مخلصا لفنّه الفنية وللعالم المتميز الذي يبده ؛ عارفا بثرات أمته وتاريخها وقيمها وأعرافها ورواها وتيارات ثقافتها التحتية؛ غارقا في زخم الواقع ومادته دون اللويان فيهما كلية؛ مستشرفا لتبضه ميلورا لصبواته وهوموه ؛ داخلا في حوار جليل ونقدي خلاق معه ومع القاري، الذي يتوجه اليه فيه ويخلقه ويرقي قدرته على التفوق • وميدعا من خلال هذا كله عالمه الفني القريد الذي قد يكون مرافقا للصالح الواقعي ومرتبلا به وضاربا بجذوره فيه ، ولكنه دائما مفارق له ومستقل عنه في الوقت نفسه •

يحيى حقي كاتب مقل شحيح الانتاج • أدار ظهره لسيرك الكتابة والقشيرة والألاعيب السياسية والإعلامية ، ولكنه استطاع مع ذلك أن يفرض على الواقع الأدبي نموذجاً مغايراً للنمط الشائع الذي يعتمد على الكم أو على اللعبة السياسية أو عليهما معا ؛ ومثالا للكاتب الملتزم بشرف الكلمة وقدرسية الأبداع وهوموم مجتمعه وصبواته مما • إذ حاول أن يرسى من خلال كم انتاجه وكيفه مما ومن خلال الأدوار التي لعبها أو التي تفتت عن لعبها مجموعة من القيم الأدبية والفكرية والجمالية ، رائدة التي جلبت عليه أحيانا الكثير من التشايع والنقصات وإن لم تذهب معاناته في سبيلها بددا •

ومن أهم هذه القيم احترام الكتابة وعدم ابتذالها ، والايان بأن أمانة الكاتب وإخلاصه لفنّه ولفنّه هي مهتته الأولى وهي الشرط الأساسي الذي لا يستطيع بفعله تحقيق مهامه الأخرى سواء أكانت اجتماعية أو أيديولوجية أو حتى جمالية محضة • ومنها أيضا أن على الكاتب أن يترفع عن الدعاية لنفسه وعن تمجيد كشفوفه واتجازاته ، ناميك عن السطو على كشفوف الآخرين

وقد استطاع يحيى حتى أن يفعل هذا كله ، وإن يقوم معه وبه بتقنية لفة التعبير الأدبي عامة - والأقصوى خاصة من ميراث طويل ثقيل من النهنات العاطفية والسطحات الرومانسية والزخارف الأسلوبية السقيمة ، بصورة تخلقت معها على يديه لفة قصصية فريدة في إيقاعها وقاموسها وتراكيبها وقدراتها الدلالية ، لفة متوجهة بالحركة متسمة بالاقتصاد والتركيز متدفقة بالحياة نابضة بالرموز والإيحاءات قادرة على التجسيد ، وقد تمكن من خلق هذه اللغة المتميزة برغم - أو ربما بسبب - قلة انتاجه وشحنه .

نعم لأنه بدأ كتابة الأقصوصة ونشرها عام ١٩٦٦ (١) وواصل ذلك لأكثر من أربعين عاما وحتى عام ١٩٦٨ (٢) فإنه لم يصدر سوى أربع مجموعات من الأقاصيص (٣) . لكن تأثير هذه المجموعات الأقصوصية الأربع على تطور الأقصوصة العربية - في مصر خاصة - ودورها في انضاج ملامح هذا الجنس الأدبي وبلورة ملامحه ؛ تأثير هام ودور كبير يأى معيار من المعايير . ليس هذا فقط بسبب القيمة الفنية والجعلية المتميزة لأقاصيص يحيى حتى ، ولكن أيضا لدوره الجوهرى في تطوير مواضع هذا الشكل الأدبي وإثراء تقاليده الهامة فضلا عن التأثير على عدد كبير من كتابها المروقيين .

(٢)

بالرغم من أن يحيى حتى كان من أصغر مجابليه (٤) ومن آخر الوافدين الى جماعة المدرسة الحديثة ؛ فإنه كان من أكثرهم وعيا بأهمية المعايير الفنية في العمل الإبداعي ، ولا يتضح هذا من أعماله النقدية الأولى (٥) فحسب ؛ وإنما كذلك من تراء محاولاته التجريبية الأولى أثناء بداياته الأقصوصية . ففي هذه الأعمال الأولى التي لمجم يحيى حتى عن نثر أى منها في مجموعاته - برغم نضوجها النسبى بمعايير الفترة التي كتبت فيها - يتضح لنا وعيه الحاد بأهمية البناء الفني للأقصوصة من خلال استخدامه الحاذق لمجموعة من الأساليب البنائية والأدوات الفنية المتباينة . ومن خلال محاولته

الدؤوية لاستكشاف بقاء بكر جديدة على صعيدى المبنى والمعنى مما .
وتكشف لنا أية دراسة لهذه الأعمال الباكرة - فى إطار المرحلة التاريخية التى ظهرت فيها - عن ثراء فنى فريد . فقد غامرت هذه الأعمال بالتجريب مع الشكل الفنى أكثر من أى من أعمال رواد الأقصوصة المصرية الأوائل بما فى ذلك أعمال أبرز أعضاء المدرسة الحديثة نفسها مثل محمود طاهر لاشين وأحمد خيرى سعيد . فقد استعمل فى (السخرية) (٦) تقنية ادجار آلان بو بتوترها البنائى وتشويقها الحاد ومناخها القاتم المخوف وعناصرها التحليلية المبغلة . بينما لجأ الى أسلوب التنازى والتعارض أو التقابل كوسيلة بنائية لبلورة ادق ملامح الشخصية فى (محمد بك يزور عزبته) (٧) و (من المجنون ١٩) (٨) . واستعمل أسلوب التحليل النفسى الملمم بدقات جافة غير صقيلة من تيار الوعى فى (الدكتور شاكر أفندى) (٩) . أما (عبد التواب أفندى السجبان) (١٠) و (الوسائط بالقدم) (١١) فقد جرب فيها استخدام المفارقة الساخرة كمعصر بنائى يساهم فى سبر أغوار الشخصية وتزويق الأقدمة عن وجهها الحقيقى دون تجريدها من إنسانيتها . بينما استطاعت (منيرة) (١٢) برغم خطابيتها الواضحة أن تبلور لنا دور الوصف التفصيلى الدقيق فى إيحائها بواقعية للعمل الأدبى . كما حاولت (صور من حياة) (١٣) و (حياة لى) (١٤) و (قهوة ديميتري) (١٥) استكشاف إمكانات التصوير الفوتوغرافى للواقع فى خلق موقف حى متوهج بالحركة والفكاهة . أما أولى تقاصيصه (قللة - شمس - لولو) (١٦) فقد حاولت استخدام الحيوانات المنزلية الليفية ليتناول بصورة اليجورية موضوع التفاوت الطبى الشائك والحساس فى مثل هذه المرحلة الباكرة . بينما لجأت (نهاية الشيخ مصطفى) (١٧) الى اللغة الشعرية والوصف الرمضى الدال لتصوير تأثير العناصر الروحية وغير الملموسة على حياة الشخصيات .
وقد استعمل يحيى حتى كل هذه الأساليب والأدوات الفنية فى فترة قصيرة لا تتجاوز العامين ، ثم اعتبرها مجرد تدريب على الكتابة وطرحها وراء ظهره كلية ، بينما جمع مآصره

أو عدم رغبته في نشرها وإنما إلى أن الحساسية الأدبية في الثلاثينات والأربعينات لم تكن قادرة على استيعاب هذه الأعمال الزائفة أو إعطائها الاهتمام الذي تستحقه ، ولذلك دُفنتها إلى هامش الاهتمام الثقافي . صحيح أن هذه الأعمال قد نشرت متفرقة في عدد من الدوريات التي كان باستطاعتها أن تنشر عمل طليعي مفرد ، لكن جمعها في كتاب كان أمراً صعباً وعسيراً .

ويشير هذا بوضوح إلى طبيعة تمزق الحساسية الفنية في الأربعينات وإلى دور يحيى حتى في تغيير هذه الحساسية وفي الترفع عن الانخراط في تيار الرومانسية الزائفة الذي سيطر على الأقصوصة المصرية في الثلاثينات وفي جزء كبير من الأربعينات خلال أعمال محمود تيمور ومحمود كامل . ويفسر لنا أيضاً لماذا انسحب عدد من كتاب المدرسة «الحديثة» الموهوبين من سيرك الكتابة الأقصوصية في الثلاثينات وكفوا عن الكتابة كلية بعد ذلك بقليل مثل محمود ظاهر لاشين وأحمد خيرى سميد . ولماذا ضاعت أعمال محمود الببوي الأول برغم أهميتها البالغة في ضباب التجاهل والنسيان بينما كان يصاد نشر مجموعات محمود كامل عدة مرات في العام الواحد طوال الثلاثينات .

كما تشير حقيقة نشر مجموعتين لنحى حتى في عام واحد (١٩٥٥) إلى أن الجهود المبددة لكتاب كثيرين مثل عادل كامل وبشر فارس وفتحى غانم ويوسف الشارونى في الأربعينات في كتابة الأقصوصة وكذلك جهود البير قصيرى وجورج حنين وأبور كامل ومحمود العالم وكامل زهيرى في الترويج للحساسية الجديدة في الفترة نفسها لم تذهب أدراج الرياح كما يقولون . وأن الواقع الثقافى قد أصبح مستعجلاً بعد أكثر من عشرين عاماً ؛ لاستيعاب أقاصيص يحيى حتى وأدراك قيمتها الفنية والمضمونية .

(٤)

لا تعنى قلة أقاصيص يحيى حتى بأي حال من الأحوال شيق عالمه الأقصوصي أو محدوديته . فعمل العكس من معظم معاصريه لم يصر حتى نفسه في عالم الطبقة الوسطى في المدينة أو

في كتب أعمالا تقل عن هذه الأقاصيص أهمية ونضجاً . ومع أن حتى قد طرح هذه الأعمال وراء ظهره فإن أساليبها الفنية وموضوعاتها ستعاود الظهور بشكل أنضج ولعمق في أعماله اللاحقة وستظل علينا أكثر من مرة وقد كسبتها سنوات الخبرة الطويلة باقائمة قد يصعب معها التعرف عليها . خاصة وأن إيقاع إنتاج يحيى حتى الحصيب في هذين العامين لم يتكرر بعد ذلك أبداً . بل تباعدت أقاصيصه وقل إنتاجه بشكل ملحوظ وإن لم يتوقف أبداً عن النشر والكتابة .

وقد يكون لطبيعة حياة يحيى حتى نفسها دور في هذا كله . فهو أصغر الرواد الأوائل الذين غرسوا بذرة الأقصوصة في أوش مصر وتمهّدوا براعمها الأولى بالرعاية . وهو أيضاً آخر الرواد الذين انحدروا من أصول غير مصرية (محمد ومحمود تيمور وعيسى وشحاتة عبيد ولشين) والذين حاولوا من خلال تأصيل فن الأقصوصة أن يمدوا جذورهم في أصقاع التجربة المصرية . وهو أيضاً من الذين استطاعوا في فترة باكورة من حياتهم أن يجعوا إلى الخبرة بضع المدينة المصرية معروفة عتيقة بصعيد مصر وطبيعة الحياة في ريفها . وأن يعرضوا هذه الخبرة والمعرفة للنضج في بوتقة المقارنة المستمرة التي أتاحها له ظروف العمل الدبلوماسي والتنقل بين بلدان لوربية وآسيوية عديدة . كما أنه من الكتاب القلائل الذين جعوا بين ممارسة النقد وكتابة الأقصوصة والذين استفادوا من هذا الجمع في أراءهم تقدمهم وتعميق إبداعهم على السواء .

(٣)

نشر يحيى حتى مجموعته الأولى (قنديل أم هاشم) عام ١٩٤٤ بعد ما يقرب من عشرين عاماً من ممارسة كتابة الأقصوصة . وفي عام ١٩٥٥ نشر مجموعتيه (دماء وطن) و (أم العواجز) . وتواريخ نشر هذه المجموعات الأولى مضلل إلى حد كبير . لأنه قد يوحى بأن حتى قد بدأ الكتابة في الأربعينات أو أنه توقف عنها لعشر سنوات ثم كتب بزيارة مجموعتين في عام واحد . بينما تضم هذه المجموعات الثلاث أعمالا كتبت ما بين ١٩٢٩ وحتى أواخر الأربعينات (١٨) . ولا يعود تأخير ظهور هذه المجموعات إلى تكاسل الكاتب

والنبات والحيوان وغير ذلك من العناصر التي
تبلور رؤية الشخصية وأعماق التجربة التي
تميشها .

والإضافة الى المعرفة العميقة بالتجربة
والشخصية مما يعتقد يحي حتى أن الأقصوصة
الجيدة هي أقصوصة ذات مقدمة طويلة مختلفة،
لأن هذا الحقف يدفع القارئ الى الاحساس منذ
السطر الأول بأنه اذاه عسل حي وجو فني
متكامل (١٩) . وقد التزم حتى بهذا المبدأ منذ
البداية ومكنه الالتزام به من خلق وحدة التأثير
وحدة النغمة أو الوقع في أقاصيصه فضلا عن
ارتداد بقاع جدية فيما يتعلق بدرجة النغمة
والإيقاع . ويمتد حتى أيضا أن على القصاص أن
يكون ملاحظا من أرفع طراز . لأنه ما أن يكف
عن الملاحظة حتى يكف عن أن يكون فنانا . (٢٠)
فالملاحظة البصرية الحساسة جوهرية بالنسبة
للأقصوصة الا تخرج بها من دائرة النشر الميت
الى آفاق السرد الفني أو بالأحرى القصى المتوهج
بالحياة والقادر على تجسيد الشخصية والحديث
على السواء .

وقد ركز يحي حتى على دور المسين والخبرة
البصرية في مقابل الدور التقليدي للأذن والخبرة
السمعية والألعاب اللفظية . وقد أدى هذا الى
تخليص الأقصوصة من الحشو والمعلومات
السردية والواظع والأحكام الأخلاقية والى ظهور
أسلوب جديد يتم فيه الأخبار الفني عن طريق
القص والايحاء بالصورة التي اكتسبت معها
الأقصوصة طلاقة شعرية مؤثرة . ومن السمات
التي ترتبط بالاهتمام بدور الخبرة والصورة
البصرية مسألة تقديمه للحديث والشخصية في
ضوء النهار . وهل يستطيع القراء حياة الليل
الترفة ؟ . انه يقدم عالمه في ضوء الشمس
الساطعة . ونادرا ما يظهر القمر في عالمه ، وان
ظهر فانه يطل كموضوع للسخرية الماكرة .

وفي ضوء النهار تبدو الأشياء واضحة ،
وحق مفرم بالوضوح والنقاء والطبيعة المريئة
بتنويراتها الترية . وولمه بوصف الطبيعة
وتصويرها ليس بأى حال من الأحوال تدلها في
هوى المشهد الطبيعي الجميل ؛ ولكنه وسبيلة

يقتصر على رؤية العالم عبر منظورها الطبقي .
ولكنه حاول أن يقدم الى جانب شرائحها المتعددة
ابناء القاع الاجتماعي في المدينة والقرية على
السواء . فحفل عالمه بالعديد من التناقض
البشرية المقهورة والثرية في انسانيتهما أو
تجربتهما برغم هاضمتهما الاجتماعية بصورة يعد
مهما عالمه من أوسع العوالم الأقصوصية رقمة .
اذ نجد فيه العديد من شرائح الطبقة الوسطى
المصرية ونماذجها الدالة والمساوية مما . كما
نعثر فيه على العديد من الخضم والباعة الجائدين
والحرفيين والشحاذين والمبخرين والدرائش
والماهرات وبائى الروباييكيا والمحاطبات والرعاة
والفلاحين وقاطنى الأحجار والمجرمين وغيرهم
كثيرين .

وحى يستطيع يحي حتى تصوير هذه
التنوعات الخمبية على الشخصية المصرية فانه
يركز عالمه جغرافيا حول محورين أساسيين
أولاهما حى السيدة زينب الشعبى وثانيهما
القرية المصرية فى الصعيد . ومن خلال هذين
المحورين استطاع أن يقطر بالفن روح مصر وأن
يسير تيارات حياتها تحتية اجتماعيا وروحيا
فلسفيا فى المدينة والقرية على السواء . وأن
يتجاوز السمات السطحية للمنطقة التي يتعامل
معا والصيغة المحلية للأحداث أو الشخصيات
ليصل الى الانساني والعام دون التضحية بتوهج
التجربة أو خصوصيتها .

وقد حاول حتى منذ بداياته المبكرة أن يتجنب
اللون المحل وأن يقدم نماذج انسانية فريدة
ومتميزة . فقد كان واعيا بأهمية الاختيار كمنصر
فنى هام ؛ ولذلك لم يهجم طويلا حول كشوفا
الفنية والمضوئية الأولى مثل محمود تيمور ، بل
حاول ارتياد بقاع بكر جديدة مع كل محاولة
أقصوصية ، وتجنب جميع شخصياته وتجاربـه
فقد آمن من البداية بضرورة التركيز والتجريب
وباهمية الخبرة العميقة والواعية بالتجربة

الانسانية التي يتعامل معا وبالشخصية التي
يحاول أن يقدمها ، بكل ما فيها من تفاصيل دالة
دقيقة ، وبكل ما تنطوى عليه كل منهما من قيم
ومعتقدات وأساطير وحكايات وخرافات وإغاني
وأمنلة وطقوس ومعلومات شمية عن الطقس

والتعامل معه فحسب ، بل وعن الاختلافات
الأساسية والفنية بين شريحتين اجتماعيتين
وأسلوبهما في الحياة - حيث نجد أن آثار نفس
الحدث العرضي الذي يتعرض له الكلبان تختلف
اختلافا جديدا من حيث وقعها على الأسترين بصورة
تكشف لنا عن قيم كل منهما ورواها وعلاقتها
بالعالم وبالأخرين معا . وعندما يعي الليل نجد
أن الأسرة الفنية قد ألغت هذا الحدث العرضي
وألفت معه جزءا من إنسانيتها بينما عجزت
الأسرة الفقيرة عن فعل نفس الشيء واستسلمت
بحس مأساوي ولكنه إنساني لتضاريف هذا
القدر الفني المشوم .

والليل رمز هام في عالم يحيى حتى . فهوأول
الذين يعيشون بالكاد حياة النهار لا يستطيعون
التنم بدمعة الليل في (عنتر وجولييت) . وتبدو
طبيعة التناقض بين الليل والنهار على الصعيدين
الواقعي والرمزي معا في أعمال يحيى حتى الأخرى
بصورة واضحة . لأن تقديمه لمسألة في ضوء
النهار القوي يؤدي إلى الاختفاء بالجوانب النهارية
من حياة شخصياته من عمل وصراع من أجل
الحياة بطقوسها اليومية الصديقة وإلى دفع
الجوانب الليلية إلى هامش عالمه . بصورة يبدو
مهما أن النهار يخرج بالإنسان إلى العالم الاجتماعي
الرحيب بينما يتلصق عليه الليل وهو في أضيق
حالاته وحيدا مجردا من حماية المجتمع له .

ولذلك نجد أن الليل في عالم يحيى حتى كتيبا
قاسيا لا إنسانيا وملينا بالخاوف . أنه الوقت
الذي ترتكب فيه الجرائم (٢٤) وتحاك المؤامرات .
ان وصف الليل في (البوسطجي) (٢٥) والذي
يبدأ « ليل في ظلمة العمى تلغ به الكون
مرغما ... الخ » يربط الليل بالعمى والقيود
والسلاسل والقتل والإكاذب وكثير من الهموم
والخاوف القامضة ويجعله مسؤولا عن مخاوف
الشخصية ومعاناتها . بينما نجد أنه يرتبط في
(قصة في سجن) بالحافيش والباعوش والمؤامرات
والأحزان والموت ، ولا غرو فانه مقدم على أنه
جنة النهار .

إما النهار فانه - على عكس الليل - يرتبط
بالألوان الزاهية والمواطف الواضحة وطقوس

لتحقيق التكامل بل والتوجه أحياسانا بين
الإنسان والعالم المحيط به ، بصورة تتخلق معها
تفاصيل العلاقة الجدلية الحميمة بين الفقراء
والطبيعة عامة : وبين فقراء مصر وحيواناتهم
الأليفة خاصة . فنجد فجر التاريخ والعلاقة بين
المصري والحيوانات التي يتعامل معها متصلة في
الضمير القومي باعتبارها أحد تجليات علاقة
أعمق بالكون وبالمخلوق معا . وما أكثر حضور
الحيوانات وتماثلها بين آثار مصر القديمة
وآلقتها ، فاحيك عن أن ساعمة القرية الزمنية
لا تزال صياح الديك أو شقشقة الطيور أو أخذ
الحيوانات إلى الحقل أو حلبها أو العودة بها إلى
المنزل بعد يوم العمل الذي تحتل فيه هذه
الحيوانات دورا ومكانة طقسية واضحة .

ومنذ بداية حياته الفنية وحتى مشغول
بتصوير الأبعاد المختلفة لهذه العلاقة أو بالأحرى
باستخدام شتى تجلياتها للكشف عن طبيعة
الشخصية وبلورة رؤىها الفنية - فلي (فله -
شمش - لولو) يستخدم هذه العلاقة لتصوير
الاختلافات الدقيقة في موقف شخصياتها من
الواقع . وفي (قصة في سجن) (٢٦) نجد أن
هذه العلاقة جزءا أصيلا من رؤية بطلها القديره
والخرفانية للواقع ، وأن هناك تماثلا غريبا بين
مصائر الحيوان والإنسان في هذا العالم . أن
جمال وصف قطع الفم أو موت كلب البطل في
هذه الأقصوصة لا ينبع من عنوبة الأسلوب بقدر
ما ينبثق عن التكامل المخلوق والتفاعل الجدلي
بينهما وبين الحدث الأساسي . أما في (كوكو) (٢٧)
فإن علاقة البطل بطيوره هي التي تمكن البطلة
من رؤية الجوانب العميقة التي أخفقت في
اكتشافها في شخصيته .

وفي (عنتر وجولييت) (٢٨) فإن العلاقة بين
الإنسان والحيوان تصبح هي الموضوع الرئيسي
للعمل ، والوسيلة الحساسة والفعالة في بلورة
شخصياته ، وفي تكوينهم من رؤية أنفسهم
والواقع من حولهم في ضوء جديد . وتستخدم
هذه الأقصوصة الصور الشعرية واللغة الإيقاعية
لتصوير الأبعاد المختلفة للعلاقة بين كلبين
وأصحابهما . ولا يكشف لنا ذلك عن إقناع
وطبيعة اتجاهين متعارضين في رؤية الواقع

الحياة اليومية البسيطة ، انه الزمن الذى يدور فيه الحدث الرئيسى فى ضوء النهار الساطع ؛ مما يتطلب بالتالى درجة عالية من الوضوح بكل معانى هذه الكلمة وظلالها . ويصحب حتى شديد الولع بالوضوح : وضوح اللغة والشخصية والحدث (٢٦) . ويعتقد ان الخبرة الحقيقية بما يتناولها الكاتب ضرورية لتحقيق هذا الوضوح غير ان الوضوح فى أعمال يحيى حتى ليس قرين المباشرة أو ارتفاع الصوت ولكنه منهج فنى فى التعامل مع المادة الإبداعية بالصورة التى تمكن الكاتب من تحقيق درجة عالية من التركيز والتعارية مما . ليس هذا فقط لأنها تحتم تجنب كل أشكال التلغيم والغموض ولكن أيضا لأنها تنطوى على تجاوز كل الألاعيب والصياغات اللفظية الزخرفية ، ويتطلب خبرة أعشق بالبناء والشكل الفنى ووعى مرهف بجاليات الصياغة الكلية للعمل الفنى .

(٥)

وقد مكن هذا التداخل أو بالأحرى الاندغام بين محوري الصراع يحيى حتى من أن يبلور فى (صعدياته) لأول مرة فى تاريخ الأقصوصة المصرية روح ونضج وملامح الحياة الحقيقية والبشر الحقيقيين فى صعيد مصر . لأنه كان مسلحا بخبرة حقيقية بالمواقف والشخصيات التى يتعامل معها وببصيرة شافية مكنته من النفاذ إليها . فضلا عن أنه لم يتصور الأقصوصة - كما هى الحال مع أغلب معاصريه - وسيلة لتحقيق نوع من المسح الاجتماعى للواقع المصرى ، ولكنه رآها كشكل فنى ناضج ومتناسك وقادر على التغافل فى الواقع والوصول إلى أعماق تياراته التحتية .

وفى أقصوصته الطويلة (الميسطجى) (٢٨) وهى أهم صعدياته نجد أن الصراع الذى يدور بين بطله عباس وذاته القلقة المحبطة الحائرة لا يقل فى حدته وتمقيده عن الصراع بينه وبين العالم الخارجى . وتحت محوري هذا الصراع المتشابكين أو المتداخلين يتخلق صراع آخر أعمق وأشمل بين لُحلاق وقيم المدينة وأسلوب الحياة فيها وبين عادات القرية ومزاجها الأخلاقى والاجتماعى والنفسى . وبمد أن يقدم لنا الكاتب الصراع الخارجى بين عباس والقرية فى المشهد الأول من هذه الأقصوصة المتأخرة « ابلاغ » وفى « ابلاغ » نتعرف فى المشهد الثانى « عباس أصله وقصته » على التكوين الاجتماعى لعباس وعلى خلفيته الثقافية والحضارية من خلال القصب الهادئ المناقض فى إيقاعه ولفته وضميره الثالث فى السرد للمشهد الأول ، والذى نتعرف فيه ومنه على حياة عباس فى القاهرة طالبا وموظفا .

وما أن ينتقل الحدث إلى القرية حتى تتغير اللغة ويتغير الإيقاع ؛ ليس فقط للتهدئة للأحداث الهامة القادرة ولكن أيضا للبرهنة على مدى تورط

ويرتبط هذا الولع بالوضوح فى أعمال يحيى حتى بالاهتمام بالمتناسك التأملية فى النص بالصورة التى تكشف عن بصيرة مرهفة وقادرة تخيلية عالية . فاقاصيص يحيى حتى تتميز بالثراء والغرابة . فعلى عكس تيمور الذى تأثر ببوباسان أو لاشين الذى وقع تحت سطوة نفوذ تشيخوف فإن يحيى لم يسقط فى ظل أى كاتب أوروبى معين وإن كان من أوسع أبناء جيله معرفة بالأدب الأوروبية ومن أكثرهم حماسا لها . صحيح أنه شديد الإعجاب بأسلوب توماس مان اللطيف فى الوصف ، ويمتددة ديستوفسكى على النفاذ إلى أغوار النفس البشرية إلا أن دينه الأكبر هو دينه للأدب الشعبى والحكايات الشعبية ببساطتها وعمقها وتوهم صورها وعمق تأثيرها .

وإذا ما تركنا جانبا تضمينه للكثير من الأمثال والأغاني الشعبية والصور الفلكلورية والإصطلاحات العامية الدالة فى أعماله سنجد أن بناء الأقصوصة عنده يعتمد - كالحكاية الشعبية - على الشخصية ويتناولها فى اشتياكها بالخلفية الاجتماعية التى تميز فيها . ويدور الصراع فى أقاصيصه حول محورين أساسيين : أولهما الصراع بين البطل وذاته وثانيهما الصراع بينه وبين العالم الخارجى . وتتداخل خيوط هذين

الشخصية في الموقف وحلة انخراطها فيه . ومن هنا يطرح الكاتب الضمير الثالث وراء ظهره ويلجأ إلى الضمير الأول . وليس هذا القصد بالضمير الأول من النوع الذي نقس فيه بأننا إذا فناع نقص الضمير الثالث يتحقق في إطار الضمير الأول أو بأننا إذا سرد بالضمير الأول معياد ومتجرد وموضوعي . ولكنه قص الضمير الأول المشارك موقفيا وانفعاليا في الحدث . ومن هنا يكتسب السرد آنية وحركية واضحة وتنسم اللغة بالطزجية والظلمة والحراة والتوهج .

ومن حراة هذا القص وطلاقته نحس بالمأساة وهي تتخلق أمام أعيننا . فعباس - ابن المدينة الساذج - قد أخفق في إخفاء احساسه المروع بالصدمة عندما أقبل إلى هذه القرية الصعيدية الصغيرة ، ناهيك عن القدرة على التغلب على هذا الإحساس . ومن هنا فانه لا يسيئ إليه محاولة لفهم هذه القرية أو الدخول إلى عالمها ؛ بل وأكثر من ذلك ، فانه - ودون أن يري - يحكم قبضه مسجنها على روحه ويفلق بنفسه معظم منافذ الدخول إلى عالمها ويجهز على معظم امكانيات فك خضارها المبهض له . وبذلك تزداد القرية غربة وغارها أمام عينيه ويزداد عالمها عداء له ، ومن هنا تصبح المواجهة حتمية .

وتجني هذه المواجهة بداية في صورة حدث نافه لا شأن له ، ولكنه ينجح في تكريس عزله البطل وتكتيف احساسه بالسجن والعجز والوحدة بصورة تصبح معها الحاجة إلى الخلاص حاجة ملحة ، غير أن طلبه للخلاص ويحثه عن هذا الاساق المسود بينه وبين نفسه وبين انعام من حوله ما يلبث أن يعيق احساسه بالوحدة وان يتم يحثه عن مخرج من سجنه وأزمته فيسهم كينسوني ظاهرا . إذ يبدا يارناب هذا اعطسا المهني الذي لا يقتصر والذي يبتزج فيه لا شرف مهنته وحدها وانما شرفه هو الشخصي وراحته عندما يأخذ في فتح خطابات القرية وهتك أسرارها التي أوتن عليها .

وقد كان عباس مدفوعا إلى ذلك بإحساسه العميق بالملل والعزلة وبرغبته في الانتقام من القرية لعدوانيتها تجاهه . غير أن هذا الخطأ المهني سرعان ما يتحول إلى سقطته التراجيدية .

لأن ما بدأ كنوع من التلصص البريء على أسرار القرية سرعان ما تحول إلى موقف عيني مأساوي . إذ خلف هتك شرف مهنته يلتقيس من أجل الاطلاع على أسرار القرية في نفسه احساسا عميقا بالذنب دون أن يضفي غليله من القرية أو يعرف حقيقة لغزها المفلق . فمعرفة عباس بالقرية بعد قراءة خطاباتنا لا تزال في نفس ضحالة معرفته بها قبل قراءتها . أما سحر انتهاك المحظور والاطاحة بمقارع التحريم فقد تبخر وتحول إذا تكرار الخطابات وضحالتها إلى ملل جديد وتقليل تزداد به عزله عن القرية وتتكسر في نياقيه وحدته .

غير أن سقطته المأساوية ما تلبث أن تربطه بقصة عاشقين في صراع مع قيم القرية ومواضعها . ويقدم لنا المشهد الثالث « جميلة وبنت ناس » قصة حب جميلة وخليل التي سترط الأقدار - كما في المأساة الاغريقية - مصيرهما بمصير عباس . فقد تطلعا مثل عباس في المدينة وتعرضا - بل اكتسبا - الكثير من قيمها وأفكارها ورواها . وعادت جميلة - كعباس - إلى سجن القرية . وهذا التماثل بين جميلة وعباس لا يدفعه فقط إلى الأساس بمشكلتها والتعاطف معها بل يقوده إلى الاهتمام بها ثم التورط في قصتها . ويصبح هذا التورط وسيلة غير مباشرة للتواصل مع القرية والتغلب على عزله عنها .

غير أن الطبيعة السرية لمحاولته لفك حصار القرية حوله ما تلبث أن تؤدي إلى تعقيد حياة جميلة - الانسان الوحيد الذي يتعاطف معه في خضم هذه القرية المادية - وإلى توجيه ضربة حاسمة ، وإن كانت عفوية وغير مقصودة ؛ لميائتها ومصيرها . ولا تؤدي هذه الفرضية إلى تدمير حياة جميلة وحدها ؛ بل إلى تدمير حياة عباس نفسه قبل أي شيء آخر .

أما المشهد الرابع « فرحة ما تمت » فانه قصير متوتر عنيف ليعبر قصره وتوتره عن حلة محاولة خليل لانقاذ جميلة وعن قصورها مما . وتفحق هذه المحاولة بسبب اختلافات مذهبية داخل الديانة المسيحية ذاتها تتطلب بعض الاجراءات

الكهنوتية أو الكنيسة التي قد تستغرق أسابيعا . وليس بطاقة جميلة ، ولا حتى خليل الصبر على هذا الزمن . ويؤدي هذا الى تصعيد مشكلة جميلة وإغلاق دائرة الحصار حولها من جهة وإلى إبراز الطبيعة المرفية لأزمته ، حيث أن جعلها بهذه التفاصيل المذهبية أو بالأحرى الثقافية - بالمعنى الاجتماعي للثقافة - السخيفة يصبح معولا حاسما ضدها . وتصبح المقارنة هنا أن جميلة المتعلمة - وهي هنا شبيهة لعباس - تتحول إلى ضحية لجلها ؛ وأن أزمته تتردى - مثل أزمة عباس تماما - من لا وعيها بمواضع الحياة في القرية وتقليدها ومن تعاليتها غير الواعي ووليد تعليمها على حياة القرية التي تحكم قبضتها كالطوق والاسورة - على حد تعبير يعنى الطاهر عبد الله - على كل فرد فيها .

وهنا يبدو واضحا أن المعرفة التي اكتسبتها جميلة في المدينة ليست في مصلحتها . فعندما عادت إلى القرية أضرت معها « قيمات وكتب : أعجوبتين في بيوت القش والطين » وقد تسامحت القرية مع هاتين الأعجوبتين ولكنها وقفت بحسم ضد أهم الأعاجيب التي جلبتها جميلة معها وهي اتجاهها الجديد إزاء تقاليد القرية ومواضعها . ويرمز الجبن الذي ينمو في أحشائها إلى التغيرات الداخلية التي انتابت هذه الفتاة البريئة . هذه التغيرات المحرمة تحريم علاقتها الألفة بخليل .

وتبلغ الأقصوصة ذروتها مع المشهد الخامس والأخير « سقطة اليوسطي » التي يربط مصير جميلة بقدر عباس . ففي لحظة هياج ولها القهر والمثل يختم عباس خطايا هاما من خطايا خليل إلى جميلة ويصبح بذلك عاجزا عن إعادته إلى مظهره وتسليمه لها ، ويقطع بالتالي جسرا رسالها مع خليل وأملها في الخلاص من أزمته . لنشهد بعد ذلك كيف يتخبط كل من عباس وجميلة في شبكة هذا الفتح المحكم الذي أغلقاه على أنفسهم وهما يحاولان الخلاص من سجن القرية القبيض . وكيف يتحولان إلى ضحيتين للصراع الدامي بين قيم المدينة وقيم القرية من ناحية ولعملية التغير الحضاري من ناحية أخرى . وما تلبث جميلة أن تقتل - يقتلها ولها استجابة

لواضعات غسل الشرف المثلوم . وسقطت عباس ضحية تيكيت الضمير وفريسة احساس مرير بالذنب . ويصاب يانهاجر عصبي يترك على أثره القرية .

وتصور لنا هذه الأقصوصة كيف تستطيع قرية صعيدية متواضعة ككوم النحل أن تضح بل تقهر هاتين الشخصيتين المتحدرتين ، وتبرز لنا مدى قوة هذه القرية وسطوتها ومدى هشاشة بطليها المتعلمين وضميرها . وتبدو لنا الحياة في القرية صلبة متسكة قوية إلى حد قدرتها على التأثير الضوئى المحسوس على عباس . فللقرية منطقها وقانونها الأخلاقي وسبيلتها لفرسها مما . وتقدم لنا التفاصيل القليلة عن حياة القرية كأنها مراسيم دقيقة وأحداث طقسية مقدسة تتم بكبرياء ورواية .

وتدبر الأقصوصة صراعا في القرية وعلى أرضها حيث يبدو بطلاها معزولين مختلطين ومحاصرين بينما تستطيع القرية تمنية كل قواها ضدهم . ومن هنا تبدو للمركة وكأنها مركة فردين أعزلين معزولين عن بعضها غير قادرين حتى على مساعدة بعضهما البعض ولو عاطفيا مع عالم بأكمله . مركة غير عادلة ضد عدو غير مرئي في أرض تبدو حتى طبيعتها معادية وقاهرة ومبهظة . وتزداد هذه المركة حدة وعشية لأن تقدير كل منهما للموقف أقل بكثير من وهمه عن نفسه ، ومن هنا فإنها لا يدركان إلا بعد فوات الأوان أنها يخوضان هذه المركة للعزلين ، بل وعلاوة على ذلك مصوبى المينين .

وعندما تجيء لحظة الوجهة الحاسمة فإنهما يتخيلان عن عقليهما وعن كل مصادر قوتها ويخوضان المركة وفقا للقواعد التي تعليمها القرية . ولذلك كان طبيعيا أن يخسرها . وتبدو أفعال القرية منطقية ومحكمة التدبير أما تصرفاتها فإنها مجرد ردود أفعال أو احتدامات غضب أو يأس . وليس أدل على ذلك من حادثة ختم الخطاب . كما أن معظم تصرفاتها تصور أثر عالم القرية المبهظ على هاتين الروحيتين الهشيتين المتدبرتين مما ، بالطريقة التي ينعكس صراعها مع العالم الخارجي صراعا باطنيا أعمق مع الذات .

وكلما خسرا جولة في معركتهما مع العالم الخارجي
كلما اشتدت حدة صراعهما مع ذاتيهما .

(٦)

توشك الاقصوصة التالية للبلوسطجي في
مجنوعة (دماء وطين) أن تكرر تكملة لها أو
بالأحرى ردا عليها . لأن (قصة في سجن) (٢٩)
تقدم لنا الوجه الآخر للعمل : ضحك القرية
وحشاشة قيمها وقدرة القادم إليها من خارجها
- الفجرية في هذه الحالة - على التسلسل إلى
منطقها وهتك أكثر مناطقها قداسة وتحريبا
وأخيرا فرض إرادتها على عالمها القبيس والواقى
معا . وحتى يستطيع يحي حتى أن يجسد لنا
حيرة القرية وارتباكها إزاء هذه الموقف دون
الزراية بها أو الوقوع في براثن المبالغات الزائفة
فانه يلجأ إلى أسلوب المفارقة البنائية الساحرة
التي تكسب الموقف والشخصيات مما منطقية
واقعا .

غير أن اقصوصتي (ازفزة ريحه) (٣٠)
و (حسير الجامع) (٣١) تعودان من جديد
فتؤكدان صعوبة التغفل إلى عالم القرية الصعيدية
المطلق أوفض مغاليقه وصعوبة فهم ابن المدينة
لمنطق هذا العالم وطقوسه وتقاليده . وتشيران
إلى أن المكان الوحيد الذي يستطيع أن يشغله
ابن المدينة في حياة القرية الصعيدية مكان
هامشي في نوع من المعتزل الخاص . وأن حياة
القرية الحقيقية لا يمكن اختراقها أو المشاركة
الفعلية فيها . بل أن (قصة في سجن) نفسها
تعتبر هي الأخرى تأكيداً لهذه المقولة لأنها تبرهن
على استحالة اختراق الطريقة عالم القرية
الصعيدية في وجود حراس القيم وصانعي
التقاليد فيه . وعلى أن الطريقة الوحيدة لتحرير
ابن القرية من قبضة قانونها الصارم لا تتم إلا
بعد الاعتماد به عنها . لكن ما أن يخرج البطل
من قبضتها حتى يواجه التحقق وانضياعها .

أما (أبو فودة) (٣٢) فانها تقدم لنا محوري
الصراع بين الذات والعالم وبينها وبين نفسها
في جو صعيدى منقل بالعناصر القدرية
والأسطورية . ترسم فيه الاقصوصة ملامح

التناقض والتماثل بين الإنسان والطبيعة التي
لا تلعب دور الخلفية أو الظاهر الهادي المحيد
وأما تصبح مفرداتها كالليل والجبل وطقوس
الحياة اليومية في الصعيد من العوامل الفاعلة
في صياغة الحدث وبلورة نسيج الاقصوصة
وبنائها ورسم إيقاعها المتميز . بصورة يتداخل
معا موضوع القصة من جنس وموت وشخصياتها
ومكانها وعناصر الطبيعة المحيطة به في نسيج كلي
وحد : هو النسيج - الصعيد .

فالصعيد في هذه الأقاصيص جميعا ليس
مجرد المكان الذي تدور فيه أحداثها أو نعيش به
شخصياتها ولكنه حياة متكاملة بذاتها ، حياة
متعددة الأبعاد لها أسرارها وخوافيها وغوامضها .

وقد استمرت الحياة وتواصلت في هذا الجزء
الجنوبي من مصر لآلاف السنين دون أن تتغيرها
سوى تغيرات طفيفة من حيث الجوهر ، ودون
محاولة حقيقية لفهم أسرار هذه الاستمرارية
والتماسك - ولا أقول الثبات - وعرفة منطقها
ومواضعها . ولذلك حاول يحي حتى أن يستخدم
بصيرته النافذة وقدرته الحساسة الفاتحة على
الوصف لمعرفة كنه حياة الصعيد ومكوناتها المادية
والروحية .

وقد استطاع يحي في صعيدياته الخمس أن
يلبس أصواق هذا العالم الذي تكتنفه الأسرار :
بنيله القوي الطيع ؛ وجبله الملفز المويحي ،
ووداه المنبسط أخشن ، وليله الدامس المخوف ؛
وقمره الذي يضفى على الليل شلالة متأمرة
شغيفه ، وشمسه المحرقة ؛ وحيواناته الأليفة .

ويمكن من الكشف عن الجانب الطقسي في تواصل
حياته اليومية ومن القبض على إيقاعاتها تحتية
الدفينة وتوظيف هذا كله في توسيع أفق الحدث
وهو جنور الشخصية في محيطها الثقافي
والاجتماعي . وقد وضع يحي يده على نبض مصر
الحقيقي من خلال مزج الشائق والحساس بين
عناصر الطبيعة وطقوس الحياة اليومية في القرية
وبلور بذلك إيقاع هذه الحياة الهادئة الريبة التي
تنطوى على جوهر معتقدات مصر الاجتماعية
والروحية والأسطورية . حيث ينض قلب مصر
على امتداد مجرى الليل وتضفي الحياة خشنة
ولكنها ممكنة في قبضة هذا القدر العاتي الذي

(قصة في سجين) و (إزارة راحة) و (حبير الجامع) • ويستعمل المارقة القدرية-التي يفتو فيها أن الله أو القدر أو القوى الكونية تعتمد التلاعب بالأحداث بالصورة التي تؤدي إلى إبطال البطل أو السخرية منه في (البوسطجي) و (أبو غودة) • وقد أدى استعمال هذه المارقات البنائية إلى انضاج الشكل الأقصوي وتخليص العمل من حضور الكاتب الراجح ومن العناصر الوعظية أو التعليلية •

وحتى ييلور حتى مفارقاته باعتبارها وسيلة بنائية هامة في العمل الأقصوي فإنه يلجأ إلى أسلوبين أساسيين من أساليب السرد الأقصوي: وهما أسلوب التسلسل السببي أو المنطقي وأسلوب النتائج الكيفي (٣٣) • ويتطوَّى التفتح التدريجي للحدث الأقصوي عنده على الانتقاء الدقيق للمشاهد واللحظات الجوهرية والمثيرة في حياة الشخصية بالصورة التي يستطيع معها الجزئي الكشف عن الكلي • لأنه كويليام بليك « يرى الكون في أصغر حبة رمل فيه » • ويلتقط حتى لحظات التحول والتغير والأزمة في حياة شخصياته ثم يمجسها بأكثر الطرق بساطة ولا مباشرة • ويدعم حتى مفارقاته ويعززها « باستخدام الراوي غير المصوم من الخطأ » حيث يصبح راوي الحكاية مشاركاً فيها • ومع أنه ليس أحمقاً أو مخبولاً فإنه مصاب بنوع من عمى البصيرة حيث يرى دوافعه الذاتية ودوافع تصرفات الشخصيات الأخرى عبر المنظور الضائع المحكوم بتحيزاته ومصالحه الذاتية • (٣٤)

(٧)

يتميز تناول يحيى حتى لقضية «مصرية» الأدب المصري الحديث وهي من القضايات التي كانت مطروحة على نطاق واسع في الثلاثينات بالعق والفراة بسبب من بصيرته الشفيقة واتجاهه التأمل الواضح • فعلى العكس من معاصريه الذين تصوروا أن السبيل إلى تحقيق مصرية الأدب هو حشوه بالوقائع والأحداث الشعبية واستخدامه لانجاز نوع من المسح الاجتماعي للهموم والمشكلات الشائعة • لجأ حتى إلى جذور هذه المشكلة من خلال تصوير حيرة مصر إزاء الاختيار

يطبق يقيده المحكم على الطبيعة والإنسان معا • وتتكامل حياة الإنسان بالطبيعة والنيل والحيوان بنفس تكاملها بالعلاقات الاجتماعية والإنسانية المعقدة • وحتى الآن لم يقدم لنا أى من كتاب الأقصوصة المصرية لجمعية النيل أو الحيوانات في حياة القرية الصعيدية بنفس العمق والرفافة التي قدمها بهما يحيى حتى في هذه الصعيديات الباكورة • ولم يستطع أى منهم - باستثناء بعض أعمال يحيى الطاهر عبد الله - أن يعد جنود الإنسان في بيئته الصعيدية بهذا العمق وتلك القدرية الأسطورية التي يتخبط معها الإنسان في قبضة قدر عات بالصورة التي تضفى على تلك الحياة البسيطة بعداً فلسفياً •

وتعد القدرة على استشرف الأبعاد الفلسفية والإنسانية في أكثر الأحداث والشخصيات بساطة وعادية واحدة من أهم إضافات يحيى حتى الباكورة إلى فن الأقصوصة العربية • ففي تقديمه لتلك الدورة القدرية - التي تبدأ بالتدرد الذي يقاطع تدفق الحياة العادية ويستدعى المقاب الذي تستعيد بعده الحياة مجراها الطبيعي والتي سيتناولها فيما بعد بشي من التفصيل - يتناول حتى دور المصادفة ليست باعتبارها حدثاً غير متوقع يعترض الحدث الرئيسي ويشقت مساره ولكن باعتبارها جزءاً جوهرياً دالاً وموظفاً في العمل الأقصوي • فموت أم أحمد المقايء في (البوسطجي) يجسد لنا العواقب الوخيمة لسقطة لبوسطجي الواهنة • لما الانفجار المرضي لشحنة متفجرة في (أبو غودة) فإنه يقفل دائرة الجريمة والمقاب التي تطالب بالاكتمال • بينما تؤدي مقابلة بطل (إزارة راحة) العرضية للعدسة إلى الكشف عن الكثير من الوقائع وإزاحة العصابة عن عينيه وتطوير الحدث ككل •

وقد نجح حتى ببراعة فنية واضحة في دمج هذه الأحداث العرضية في تميح الحدث وتهيئة بشكل محكم لأنه يعتمد على المنهج الفني في التعامل مع الوقائع والجزئيات الأقصوية من جهة • ولأنه يلجأ إلى استخدام المارقة الدرامية والقدرية كمصدر بنائي هام • إذ يستخدم المارقة الدرامية التي يشارك فيها القارئ المؤلف معرفة بعض الحقائق التي تجهلها الشخصية في

مما في عمل فري. متعدد المستويات : متعدد النصوص : متعدد التراتيب .

وتبدأ القصة - أي حكاية الأقصوصة - مع بدايات سعى مصر نحو الجدة ؛ مع انتقال الأسرة من القرية إلى المدينة • ويكشف لنا الوصف الدقيق للحظة وصول الأسرة إلى القاهرة بفترة سريعة ومشهد موجز (مشهد تقبيل أعتاب السيدة زينب) عن الحفلية الثقافية والقيمة وطبيعة العلاقة بين الأجيال في هذه الأسرة • بينما يقدم لنا وصف حياتها في جوار السيدة عن مكانة البطل المتميزة وعن نوعية الرسالة التي على اسماعيل أن يشر بها بعد أن تعرفنا في طفولته على الكثير من عناصر أصحاب الرسالات • بينما يتقلنا المشهد التالي إلى التعرف على ميدان السيدة الصاحب المله بالفقراء والمساكين باعتباره بركة صاحبنا الخاصة ومهبط وحيه ومنبع رسالته معا •

وفي المشهد التالي نتعرف على مظهر بطلنا وقد بلغ الحلم وضجج جسده بندا المراهقة ولخذ يستمتع بطمس الأجساد الأنثوية الفائرة في الزحام حول الفريخ ؛ وخاصة تسمية ؛ ويحاول أن ينفض عن نفسه هذا كله من خلال تأملاته الروحية التي تتركز حول القنديل وتعطيه قوة رمزية وإيحائية كبيرة • وقد رافقت هذه المحنة الروحية سنة البكالوريا فأخلق في الحصول على التقدير الذي يفتح باب الجامعة ؛ غير أن فكرة ارساله إلى أوروبا للتعليم ما تلبث أن تختصر وتتقلب على المخاوف الدينية والحضارية التي تدفع الأسرة إلى ربط مصيره بمصير ابنة عمه فاطمة النبوية قبل الرحيل •

وتستغرق تجربة اسماعيل في أوروبا سبع سنوات - رقم سحري له دلالاته - ولا نتعرف عليها إلا في مشاهد استرجاعية Flash Back بعد عودته • ونتعرف من المواجهة بينه وبين عالمه الحبيب القديم عن فداحة التغيير الذي جرى له ، وعن عمق التجربة العقلية والروحية التي عاشها في أوروبا خلال علاقته مع ماري - وهو اسم له دلالاته الدينية أيضا - التي تعتبر تجسيدا لكل ما في أوروبا من تحرور وعقلانية وعلم

الحضاري في معركة تصادم الحضارات وتصارعها وذلك في قصصه الطويلة (قنديل أم هاشم) (٣٥)

وبعد أن تناول يحيى حتى قضية تصارع القيم وتناقصها الثقافي في منتصف الثلاثينات في (البوسطجي) (٣٦) حاول استقصاء أبعاد أوسع لنفس المشكلة قرب نهاية الثلاثينات (٣٧) • وقد شهد المحدثين الأولين من هذا القرن بزوغ النزعة القومية والوطنية في مصر بينما أنشغل المحدثان الثالث والرابع منه بقضية الموقف من الحضارة الغربية وعلى قبول مصر لها • وكان طه حسين قد نشر عام ١٩٢٨ كتابه الشهير (مستقبل الثقافة في مصر) ويبدو أن (قنديل أم هاشم) قد كتبت في هذه الفترة اسهاما من يحيى حتى في هذه المناقشة •

ويعيد تناول يحيى حتى طرح هذه المشكلة من جديد على أساس كيفية تعامل مصر مع هذه الظاهرة الثقافية الجديدة دون فقدان احساسها بذاتها أو باصالتها • وقد أعادت طريقة طرحه لهذا السؤال ونوعية الجواب الذي أوجت به (قنديل أم هاشم) (الحواد والنقاش من جديد وخاصة بين النقاد الذين قدموا تفسيرات متباينة لهذا العمل (٣٨) • ولا غرو (فقنديل أم هاشم) واحدة من أصعب الأعمال الأقصوصية وأكثرها إرباكا • لأنها تستخدم المفارقة البنائية في تناول مشكلة أخلاقية ونفسية محيرة بصورة تدفع القارئ إلى التعاطف مع بطلها والسخرية منه في الوقت نفسه لأن القصة تناشده أن يجد نفسه في شخصية البطل الذي يحزن نفسه عن بلورة شخصيته أو التعرف حقيقة على ذاته •

فبطلها اسماعيل - الذي يستلهم اسمه أصداء التضحية في القصص الأسلامى - في رحلة بحث دائمة عن ذاته ، مشتت في متاهة أخلاقية متناقضة ؛ يصارع لو بالأحرى يعاني مشكلة ذات أبعاد نفسية وأخلاقية شائكة • وحتى تقدم لنا الأقصوصة شتى أبعاد هذه المأناة تستعمل الأدوات البنائية لثلاثة من الأشكال الأدبية وهي: الساتير والأليجوري والقصة النفسية وتزجها

وانسانية وواقعية تفكير وتوقد نشاط وتحرر من التقاليد وايمان بالفردية وتقدير للفن والجمال والطبيعة . فهي في الواقع النقيض الكامل لفاتمة النبوية ولكل القيم والواضعات التي قامت عليها حياته في « السيدة زينب » .

ونعرف أن اسماعيل قد مر بتغيير جذري في معتقداته وشخصيته استقبل فيه مجموعة من القيم الراسخة والمفصلة بمجموعة أخرى مشابهة ولكنها مناقضة . وإن المواجهة بين هذه المجموعة الجديدة والعالم القيسى القديم لابد وأن تسفر عن نفسها . ونعرف أيضا أنه يرى بطله في صورة فتاة جميلة مستها عسا ساحر فنامت وأنه المخلص الموكول بإيقاظها وفك سحر طلسمها . وسرعان ما تبدأ فصول هذه المواجهة التي وشت طبيعتها رحلتها في التطار من الاسكندرية الى القاهرة . . ولا تدور المواجهة في عقر داره فحسب ، بل وترتبط بالقنديل الذي دارت حوله تأملات مطهرة الروحي في سنوات المراجعة .

وتأخذ المواجهة طبيعة الصراع بين ايمان ديني اسطوري تمثله فاتمة بيمينها الرمديتين والتي ترمز في مستوى من مستويات التفسير الى مصر المجازة عن وضوح الرؤية ، وبين ايمان علمي اسطوري يمثلته منقلها اسماعيل المائد من أوروبا . ومن الطبيعي أن يتحطم الايمان العلمي الاسطوري في هذه المواجهة لأن التفكير الاسطوري أكثر تساوفا مع التفكير الديني . وإن يخوض اسماعيل أزمة كيشوتية حادة تنهار فيها كل الثقة بالنفس التي اكتسبها في أوروبا . ويصور لنا المشهد العاشر في الأقصوصة كيف استحالت للمجزة التي أراد أن يحقق بها رسالته الى اخفاق يبرهن على انتصار القيم القديمة وعلى عماء النفس والعقل مما .

ولا يجد مناصا من الهرب من عالم « السيدة زينب » بأكمله الى أوروبا يمثلها بنسبيون « مدام افتاليا » . وفي متفاه الاختياري هذا يواجه الجانب الآخر من أوروبا التي تجسّد فيه الشره والمادية والجفاف والجشع والمزلة أوروبا بلا روح . ولا مجال . ويواجه أيضا ذاته في محاولة دامية لفرز النبي من المتحرد في

داخله والتخلص منها معا ليجد ذاته باعتباره فردا في مجتمع . فقد فشل البنسيون في أن يصبح بركة العاجي الذاتي ، ودفعه الى العودة الى الواقع الذي عرفه والذي صدر عنه بعد أن قضت « مدام افتاليا » في داخله على الاختيار الأوروبي والفته دون أن تمي ذلك .

ويجد اسماعيل نفسه في موقف محير : لأنه يكتشف أن زيت القنديل يحتل في البناء الاسطوري القيمي لمجتمعه مكانا ما يسميه لوسنر « الآلة الخاصة » التي لا يمكن التضحية بها بسهولة . ويكتشف أيضا أن تدمير هذه الآلة الرمزية لا يلغى الايمان بها ، وأنه لا يستطيع أن يتخلى عن ايمانه بالملم ؛ ويكتشف في لحظة الهام تشبه الوحي يمثلها المشهد الثاني عشر من الأقصوصة أن القنديل كرمز هو المعادل الموضوعي لنمط من التجربة التي توشك أن تكون اسطورة خاصة في حياة بيئته وأسرته . وأنه « لا يمكن تحرير الاسطورة من الدائرة السحرية بأفكارها المجازية . حيث تصل الى ارتفاعات سابقة من الشاعرية والروحانية ، ولكنها لا تقترب أبدا من الملم . غير أن اللغة التي ولت في نفس الدائرة السحرية هي التي تمتلك القدرة على تحرير الاسطورة وفك طلسمها لأنها تتطور بنا من مرحلة خلق الاسطورة في العقل البشري الى مرحلة الفكر المنطقي والمهاميم القائمة على الحقائق» (٣٩) .

ومن هنا ينسج اسماعيل شبكة لفظية في ثناياها مخاوف فاتمة وتردها ويخترق بها الدائرة السحرية للأسطورة ؛ أو بالأحرى الخرافة القائمة حول بركة القنديل وزيته . انه يستعمل نوعا من التوقيف اللفظية التي يستخدم فيها رؤى وصورا وأفكارا دينية والتي يستطيع بها تحطيم الحاجز النفسي الذي وقف بين مريضته والاستجابة لكل مهاراته العلمية التي لا نستطيع الجزم - مع بعض الناقدين - بأنه قد طرحها كلية وراء ظهره لحظة استخدامه الرمزى لزجاجة الزيت . لقد أدرك اسماعيل أن فهم الواقع واحترامه هو الخطوة الأولى لتغييره ، وما أن فهم ذلك حتى استطاع أن يغير الواقع بحق ودونما جهد شديد . غير أن عملية التغيير ليست احادية الجانب ولا تتمشى في طريق واحد الاتجاه وانما

يؤثر تفاعلها المتبادل على موضوع التغيير ومبادئها .

أقاصيصه (٤٢) حيث تصبح ملحا أساسيا من ملامح البناء الأقصوى وجزءا رئيسيا من مكونات الموضوع الأقصوى نفسه . لأنها تضيئ على الشخصيات عمقا وحيوية وتجعل الحدث أكثر واقعية وإقناعا .

ولا تبتنى المفارقات الفكاهية الساخرة من محاولة بعض الشخصيات للاحتيال على البعض الآخر أو الإيقاع بهم . ولكنها تتمتع أكثر على المصادفات التي تعجز الشخصية بمقتضاها عن فهم أبعاد الموقف الذي تجده نفسها فجأة فيه ، ناهيك عن إدراك أنها قد دفعت بنفسها إلى هذا الموقف القريب ، لو على المفارقة الحادة بين تصور الشخصية عن نفسها وواقعها وبين الصورة الحقيقية التي تبدو عليها هذه الشخصية في تعاملها مع الواقع ومع الآخرين وحتى مع نفسها .

وتساعم المفارقات الفكاهية الساخرة في معظم أقاصيص يحيى حتى في توسيع أفق المعنى وفي أحكام المبنى معا . خاصة لأن حتى لا يعود إلى تقديم الحدث الأقصوى في تسلسله المنطقي وإنما يلجأ غالبا إلى تسجيل بعض الصور واللقطات والحالات المزاجية التي تعمق المفارقة الفكاهية ؛ وتجرد الحدث من عناصر الغرابة أو السطحية ؛ وتوسع أفق الممثل الأقصوى ككل وتكشف عما في الحياة الإنسانية من عمق وثراء وخصوبة .

(٩)

تعتبر قضية الإرادة ودورها الحيوي في حياة الإنسان من القضايا المحورية في عالم يحيى حتى وترتبط ارتباطا وثيقا بفهمه عن الإنسان . ويعتبر حتى نفسه هذه القضية من أهم قضايا عالمه (٤٣) حيث تؤكد أقاصيصه أن الإرادة والرغبة ليستا مترادفتان . فكل شخصية إنسانية ترغب في حياة كريمة ، لكن حينما تفتقر هذه الرغبة إلى الإرادة تكون الماقبة وخيمة ؛ بصورة يبدو معها أن منظور حتى الفلسفي منظور فردى يتصور الحياة معركة كبرى لا ينتصر فيها أكثر الأفراد موهبة ولا حتى أوفرهم قوة وإنما أقوام إرادة .

ويبدو أن حتى يريد أن يشير - في أحد مستويات التفسير - إلى أن معارضة مواضع الواقع الاجتماعي وقيمه وتقاليد تعرض البطل أما للعقاب الاجتماعي أو للتضحية التطوعية بالنفس . فما أن تخطو الشخصية في عالم يحيى حتى خارج إطار عصرها أو حدود مواضع عالمها الاجتماعي حتى تصطلم بمجموعة من القيم الصلدة والمقدسة وحتى تعرض استمرازا ما يبدو في رؤيته وكأنه الدورة الحلزونية للزمن . . أو الدورة القدرية . وبهذه الطريقة يتجاوز حتى ازدواجية عالم محدود تيمور السقيمة في تعامله مع شخصياته . لأنه يتعاطف مع الشخصية المتمردة دون السخرية من المواقف الاجتماعية أو محاولة البرهنة على صحة مقولاته المسبقة . وتبدو هذه الدورة الحلزونية للقدر بوضوح في (قنديل أم هاشم) كما لاحظناها من قبل في (البوسطلي) .

(٨)

وتظل علينا هذه الدورة الحلزونية للقدر في في عدد كبير من أعمال يحيى حتى إذا تجدها في (سوسو) (٤٠) التي يعاني بطلها من المذاب بسبب تمرد على الأعراف الاجتماعية والأخلاقية لفترة طويلة قبل أن يعلن عزمه على التخل عن حياة الخطيئة وعلى الكف عن انتهاك المواقف الاجتماعية والأخلاقية لمجتمعه . أما في (السلم اللولبي) (٤١) فإنا إذا عرض ساسر لمحاولة صبي صغير لاختراق السلم الطيبي وعقابه الفوري على هذا الفعل الذي يكشف لنا برغم قناعته عن الكثير من تعقيدات السلوك الإنساني الذي ينهض أساسا على الشك والريب وسوء الفهم .

ويعتبر العرض الفكاهي الساخر للحدث الأقصوى من الأدوات الفنية الفعالة التي يستخدمها يحيى حتى للاجهاز على المسائل الماطفية الزاعقة وتخفيف حدة العناصر المأساوية . فالعرض الفكاهي الساخر واحد من السمات الأساسية لمفارقاته الدرامية في عدد من

ارادتين إنسانيتين تمثل احدهما على تحقيق نفسها على حساب الأخرى .

وهناك عدد آخر من الأقاصيص التي يتناول فيها حتى هذه القضية من خلال تصويره لمجموعة من النماذج التي استطاعت أن تحقق ذاتها بفضل قوة إرادتها . وهو تحقيق يمتزج غالباً ببعض العناصر المأساوية . فالراوى فى (السلخانة تطير) (٥١) يمتلك ارادة قوية واحساسا واضحا بالهدف وينجح فى تحقيق غايته ولكنه نجاح مشسوب بمساقير مريـر نحس به علما فى خلق شخصيته . لما للمسة فى (حسير الجامع) فانه قادر بسبب قوة إرادته ومعرفته بإ يريه على المناورة بالموقف كله لادراك غايته . وكذلك بطلة (أبو فودة) التي تبرهن لنا على أن قوة الإرادة ليست مرادفة للقوة المفضلية أو الذهبية ولكنها شيء آخر . يرتبط بالقدرة على التعامل مع متطلبات الموقف الاجتماعى الذى تمشيه الشخصية بأوفق السبل التي تمكنها من تحقيق ذاتها .

ومن خلال هذين الوجهين : السلبى والايجابى لموضوع الإرادة يصور لنا حتى أصيحتها باعتبارها قيمة جوهرية تعتمد عليها الحياة ؛ ولكنه لايزرى بهؤلاء الذين حرروا منها فاصبحوا ضحايا فى معركة الحياة القاسية ، بل يتعاطف معهم ويحبهم لانه يعرف فداحة الثمن الذى يتطلبه النجاح فى هذه المعركة الحياتية ولا إنسانية . ولا يستطيع ان يتعاطف مع هؤلاء الذين يضحون بأنسانيتهم أو يطاؤون قيم المجتمع الأخلاقية فى سبيل تحقيق ارادتهم وفرض ذواتهم على الآخرين .

(٩٠)

واذا كان يحى حتى قد اهتم بموضوع الإرادة فى عالمه الأقصوصى فان اهتمامه الأول قد انصب على انضاج عمله الأقصوصى وتحقيق أمل قدر من التوازن بين عناصره البنائية المختلفة وتخليق الشخصيات بصورة مقننة . وقد استطاع أن يحقق الكثير من هذا طوال رحلته الفنية التى تمتد لأكثر من أربعين عاما . فقد مكنته لفته الشخصية المتميزة من توثيق عرى العلاقة بين

قالارادة هى الدافع الأساسى الذى يفقد الانسان بدونها النافذة وتتراخى قبضته على الحياة فتتسرب من بين أصابعه . وتبدو (قنديل أم هاشم) فى أحد مستويات المعنى فيها قصة ارادات متصارعة أو بالأحرى قصة ارادة تحاول التكيف مع الواقع الخارجى دون خسران ذاتها فى الطريق . انها قصة نجاح هذه الإرادة فى السيطرة على الموقف من خلال مساومتها معه . غير أن معظم أقاصيص يحى حتى التى تدور حول هذا المحور تركز على المواقف الوخيمة لفقدان الإرادة أو ضعفها .

ففى أقصوصة (لم المواجه) (٤٤) تتراخى قبضة البطول على الحياة فيتحدّر متدحرجا الى القاع وترفضه الحياة ذاتها . وتصور القصة هذا الانحدار كأنه شيء عاوى بسيط لا تلحظه الشخصية ذاتها ؛ لما الأقصوصة فانها تقفم هذا كله بلغة وصور تكشف عن التحلل النفسى وراء مظاهر التضعضع الجسدى . وفى (احتجاج) (٤٥) تفقد البطلة الفرصة الطبيعية والوحيدة لانقاذها من حالة الرق النفسى والجسدى التى تعيشها لانها تفتقر الى الإرادة التى تحول رغبتها ورؤيتها للواقع من حولها الى فعل وتتفاسس مع مواجهتها لأولى العقبات . وفى مستوى آخر تبدو القصة وكأنها قصة انتصار ارادة سادة البطلة فى اسكات محاولتها للتمرد على الواقع الذى أرادوه لها .

وفى (ذكريات دكان) (٤٦) تقسم لنا الأقصوصة التناقض الواضح بين ماضى الشخصية عندما كان لديها وازع قوى للحياة وبين حاضرها الذى تأثر بتضاريف القدر فأفسدت الحياة من بين أصابعه وقد فقد كل رغبة فيها بعد موت ابنه . أما فى (امرأة بغير زواج) (٤٧) فان قضية الإرادة تكتسب بعدا اسطوريا يتطوى على فكرة المسخ والتحول وعلى البلور الهامة لفكرة الموت الاسطورى الذى الى بحث جديد . وهناك تنويعات أخرى عديدة على نفس هذا الموضوع فى أقاصيص حتى المتأخرة مثل (النسيان) (٤٨) و (امرأة مسكينة) (٤٩) و (كان) (٥٠) وغيرها من الأقاصيص التى حاول فيها إبراز هذا الموضوع المحورى من خلال تصوير الصراع بين

جزءاً من مكونات عملية البحث القومي الجبى عن هوية وأداة من أدوات هذا البحث . فقد لحجت أقاصيصه عن استخدام الشكل الأقصوى فى عرض قضايا الطبقة الوسطى وهبوطها وغامت به فى خضم استقصاء كنه الروح القومى والاسهام فى تجربة توسيع الأفق الحضارى والثقافى الذى يرى عبره نفسه ويتعامل خلاله مع العالم المحيط به .

وقد أستطاع يحيى حتى أن يحقق ذلك لأنه فرض على نفسه منهجا صارما لا يسمح بتسرب الزيادات أو العناصر الزعقة الى عمله الفنى ؛ ولا يتفصل عن رحابه رؤية الواقعية ونفاذ بصيرته الفنية ورهافة حساسيته الطبيعية . وقد فرض على هذا المنهج الصارم الاعتماد باللغة الأقصومية وأسلوب التعبير ، فاستطاع انضاج لغة القصة والوصول بها الى أفاق الشعر والرمز والايحاء ؛ ومزج جمال النصى بتوهج الكلمات المامية الدالة وردت لفته الجميلة (الرائمة على دعاوى الذين هاجموا الفسكل على أساس تضحيته بجمال اللغة العربية أو عدم المامة بترائى الأسلوبى أو حتى عدائه لها .

وقد كان وعى يحيى حتى بأهمية خبرة الكاتب بالمادة والتجربة التى يتعامل معها فى أهمية وعيه بأهمية الشكل الفنى وضرورة التمكن من أدواته . ذلك لأن أقاصيصه تبرهن بلا شك على خبرة عميقة بمادته وشخصياته وتجاربه . وعلى بصيرة قادرة على اقتناص ما هو جوهرى فى حياة شخصياته ومواقفها . لأن عمله الأقصوى يوشك أن يكون تقطيرا لحصاد عين قريرة هادئة تلتقط ادق ارتعاشات الواقع وأخفى خلجاته على العين المراقبة ثم تخضعها لعملية تأملية تنطوى على معرفة عميقة بالنفس البشرية والواقع الاجتماعى الذى يتعامل معه . وتعود لتقدم ذلك كله من خلال منهج فنى صارم لا يسمح بالحقس أو الميوعة اللغوية أو البنائية ، ولا تقيب عن عينه المراقبة الهادئة ادق تفاصيله .

السويد : د . صبرى حاتم

الوصف والتقص وبين الانصاح بالمعلومات المطلوبة عن الموقف الأقصوى واختفاء بعضها الآخر أو التلميح اليه بالصورة التى تقسب الى مستقبل الحدث دون أن تكشف تماما عنه . كما أستطاع أن يخلص الأقصومة من المقدمات الطويلة غير الموفقة فنيا وإن يستبدل بها مغلخا حيا الى العمل الأقصوى مكتظا بالمعلومات الحية الهامة غير المباشرة . ووظف قدرته على الالحاح على بعض الصور والاياءات المتكررة فى تحويلها الى رموز أو معادلات فنية لمنع خصيب من التجربة الإنسانية بصورة استطاعت معها هذه الرموز - مثل رمز القنديل - أن تؤثر على القارى بشكل قوى وانفعالى فى بعض الأحيان ، لأن مثل هذه الرموز تكون أقوى ما يمكن عادة عنفما تمسك الخبرة الفنية أصدا خبرات القارى الحياتية وتلمس وترا حساسا فى داخله . وتستطيع هذه الرموز أيضا أن تفرض على القارى انماطها (٥٢) ولأن توسع قدرتهم على رؤية الواقع وفهمه . وتعتبر معظم رموز يحيى حتى الفنية من الأدوات الفعالة فى العمل الأدبى لأنه يدمجها فى نسج العمل بصورة لا تبدو معها وكأنها رموز على الإطلاق ومن هنا تزداد قدرتها على التسرب الى نفس القارى وفرض عالمها عليه .

وقد تعامل يحيى مع الأقصومة منذ بواكير حياته الأدبية باعتبارها من أقدار الأشكال الأدبية على تقطير التجربة الإنسانية وتركيزها وعلى خلق عالم مكثف يوازى فى ثرائه وتقنيته العالم الرحب الذى تصدر عنه (٥٣) ومن هنا لم يحاول أن يستعمله فى تناول بعض المشكلات الاجتماعية أو التحويم بالقرب من بعض الخصائص الفردية كما فعل معاصروه ، وإنما حاول أن يخوض به غبار التعبير عن هوم عصره الفلسفية والقومية أو بالأحرى المشاركة فى صياغتها وبلورتها .

وبهذه الصورة قضى اسهام يحيى حتى الأقصوى على لجاجة الأسئلة السقيمة عن أصالة الشكل الأقصوى ومدى حاجتنا اليه وجعله

هوامش :

- (١) بدأ يحيى حتى حياته الأدبية بنشر ست أقاليم في صحيفة (الفجر) التي أصدرتها جماعة المدرسة الحديثة وذلك خلال عام ١٩٢٦ وعندما توقفت (الفجر) عن الصدور في بداية ١٩٢٧ واصل نشر أقاليمه في (السياسة اليومية) ويمكن العثور على قائمة كاملة بهذه الأقاليم الأولى في الكتاب التذكاري (سبعون شمس في حياة يحيى حتى) الذي حرره يوسف الشاذلي وإن سقطت من علم القائمة قصتان هما (منيرة) التي نشرت سلسلة في (الفجر) بين ٢٢ يوليو و ٩ سبتمبر ١٩٢٦ و (الدكتور شاذلي أفندي) ونشرت سلسلة في (الفجر) أيضا بين ٢٥ نوفمبر ١٩٢٦ و ١٣ يناير ١٩٢٧ .
- (٢) وذلك ينشر قصته الهامة (كان) في جريدة (النساء) سلسلة في أعداد ٨ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٢٦ يناير و ٢ فبراير ١٩٢٨ .
- (٣) وملكه المجموعات الأربع هي (قنديل أم هاشم) ١٩٤٤ و (دعاء وطني) ١٩٥٥ و (أم الوايز) ١٩٥٥ و (عنتر وجوليت) ١٩٦١ .
- (٤) ولد يحيى حتى في حي الغليلة الشبيبي بالقلمة بالقاهرة في ٧ يناير عام ١٩٠٥ وكان أبوه - أول أفراد أسرته الذين ولدوا في مصر - موظفا بوزارة الأوقاف وقد أطيح قسما كبيرا من طفراته يحيى السبيطة زينب وتلقى تعليمه فيه حتى حصل على البكالوريا عام ١٩٢١ والتحق بكلية الحقوق وتخرج منها عام ١٩٢٥ وعمل مطبعا تحت التمرين عطين ثم معاونًا للإدارة بمطبعة عطين آخرين ثم التحق بالخارجية عام ١٩٢٩ وظل بها حتى عام ١٩٥٥ حين انضم إلى وزارة الثقافة - وفي عام ١٩٥٨ عين مستشارا لدار الكتب ثم رأس تحرير مجلة (المجلة) بين ١٩٦١ و ١٩٧١ .
- (٥) راجع على سبيل المثال مقالاته النقدية الأولى في المشرينات والتي ظهر بعضها في كتابه (خطوات في النقد) ١٩٦٠ .
- (٦) نشرت في (الفجر) عدد ١٦ سبتمبر ١٩٢٦ .
- (٧) نشرت في (الفجر) عدد ٢٨ أكتوبر ١٩٢٦ .
- (٨) نشرت في (السياسة اليومية) عدد ١٤ يناير ١٩٢٧ .
- (٩) نشرت في (الفجر) ٢٥ نوفمبر ١٩٢٦ .
- (١٠) نشرت في (السياسة اليومية) عدد ١٨ فبراير ١٩٢٧ .
- (١١) نشرت في (السياسة اليومية) عدد ٩ سبتمبر ١٩٢٧ .
- (١٢) نشرت في (الفجر) أعداد ٢٢ يوليو إلى ٩ سبتمبر ١٩٢٦ .
- (١٣) نشرت في (السياسة اليومية) عددي ٢٦ ، ٢٩ أبريل ١٩٢٧ .
- (١٤) نشرت في (السياسة اليومية) عدد ١٠ ديسمبر ١٩٢٦ .
- (١٥) نشرت في (السياسة اليومية) عدد ٢٢ ديسمبر ١٩٢٦ .
- (١٦) نشرت في (الفجر) عدد ١٥ يوليو ١٩٢٦ .
- (١٧) نشرت في (السياسة اليومية) عددي ٢٦ ، ٢٧ أكتوبر ١٩٢٧ .
- (١٨) وقد نشرت عمله الأعمال في العديد من الدوريات مثل (السياسة) و (البلاغ) و (كوكب الشرق) و (المجلة الجديدة) و (الروايات المصورة) وغيرها .
- (١٩) راجع مقدمة لمجموعته الأخيرة (عنتر وجوليت) ص ٤ .
- (٢٠) راجع مقابلة معه بعنوان (تأملاتي في الطريق سر قوتي) نشرت في (الجمهورية) في ٢٠ فبراير ١٩٦٠ .
- (٢١) من مجموعة (دعاء وطني) سلسلة القراء دار المعارف ص ٨٢ - ١٠٤ .
- (٢٢) من مجموعة (أم الوايز) ص ٥٤ - ٥٩ .
- (٢٣) من مجموعة (عنتر وجوليت) ص ١٠٢ - ١١٨ .

(٢٤) راجع على سبيل المثال أفانيس (دعاء وطني)
الثلاثة وأقصصة (الزارة رجمة) في مجموعة (أم الواجيز)
وكذلك (سوسو) في (عترة وجوليت)

(٢٥) راجع (دعاء وطني) ص ٤٦ - ٤٧ .

(٢٦) راجع (عترة في النقد) ص ١٦٦ - ٢٠٨ .

(٢٧) راجع مقابلة أحمد عباس صالح مع يحيى حتى
في (الجمهورية) ٧ أبريل ١٩٦٢ .

(٢٨) نشرت في مجموعة (دعاء وطني) ص ١٣ - ٨٧
وبقية قصص المجموعة كلها عن الصعيد وكذلك أفانيس
(أزارة رجمة) و (صعيد الجانح) من مجموعته (أم الواجيز)
و بنى الصور الأقصصية في (خليها على الله) .

(٢٩) (دعاء وطني) ص ٨٣ - ١٠٤ وقد نشرت من
قبل في (المجلة الجديدة) عدد مايو ١٩٦١ .

(٣٠) (أم الواجيز) الكتاب الذهبي ، دار روز اليوسف
ص ١٤٨ - ١٦٥ وقد سبق نشر هذه الأقصصة في (المجلة
الجديدة) عدد أغسطس ١٩٦١ .

(٣١) من مجموعة (أم الواجيز) ص ١٣٥ - ١٤٧ .

(٣٢) من مجموعة (دعاء وطني) ص ١٠٥ - ١٤٩ .

(٣٣) لمزيد من التفاصيل عن هذين الأسلوبين راجع
Kenneth Bruke,
Counter-Statement, p. 124-5.

(٣٤) راجع
M. H. Abrams, A Glossary of Literary
terms, p. 31-3

(٣٥) من مجموعة (قنديل أم هاشم) ص ٥ - ٥٨ .

(٣٦) نشرت (البوسطحي) في (المجلة الجديدة)
عدد مايو ١٩٦٥ .

(٣٧) يقول يحيى حتى في سيرته الذاتية التي ظهرت
كقائمة للطلبة الثانية من (قنديل أم هاشم) ضمن أعماله
الكاملة عام ١٩٧٥ أن هذه الأقصصة الطويلة قد كتبت
عام ١٩٣٩ - ١٩٤٠ راجع ط ٢ (قنديل أم هاشم)
ص ٤٢ ، ٥٩ .

(٣٨) راجع على سبيل المثال : سيد قطب (كتب
وشخصيات) ص ١٩٠ - ٢٠١ و على الراسي (دراسات
في الرواية المصرية) ص ١٥٧ - ١٧٨ ومحمد مصطفى
ينوي (قنديل أم هاشم : لتلف المصري بين الشرق
والغرب) بسجلة الأدب العربي

Journal of Arabic Literature

التي تصدر في لندن العدد الأول ص ١٤٥ - ١٦١ .

(٣٩) راجع مقدمة سوزان ك لانجر
Susanne K. Langer

لكتاب

G. Cassirer, Language and Myth, p. ix-x.

(٤٠) من مجموعة (عترة وجوليت) ص ٣٥ - ٤٧ .

(٤١) المرجع السابق ، ص ٢٢ - ٢٤ .

(٤٢) مثل (السلطنة تطير) و (كنا ثلاثة إيتام) في

مجموعة (قنديل أم هاشم) و (اللاس خاطبة) و (تدوت
الأسباب) في مجموعة (أم الواجيز) و (مولد بلا حصي)
و (في الحياة) و (الودع) في مجموعة (عترة وجوليت) .

(٤٣) راجع حديثه مع مؤلف دوازه في (عشرة أدباء
يتحدثون) ص ٩٩ - ١٢٤ .

(٤٤) من مجموعة (أم الواجيز) ص ٦ - ١٤ .

(٤٥) المرجع السابق ص ٢٩ - ٤٤ .

(٤٦) المرجع السابق ص ٨٢ - ٩٨ .

(٤٧) المرجع السابق ص ١٥ - ٢٨ .

(٤٨) نشرت في (الأهرام) في ٣ فبراير ١٩٦١ .

(٤٩) نشرت في (الأهرام) في ٢٩ مارس ١٩٦١ .

(٥٠) نشرت في (النساء) في أعداد ٨ ، ١٥ ، ٢٢ ،
٢٩ يناير و ٥ فبراير ١٩٦٨ .

(٥١) في مجموعة (قنديل أم هاشم) ص ٥٩ - ٧٣ .

(٥٢) راجع كتيوت بريك ، المرجع السابق
Counter-Statement

ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٥٣) راجع اجابة يحيى حتى على التحقيق الأدبي حول
(الأدب القصص في مصر : وما هي أسباب ركوده) في
المجلة الجديدة (عدد أغسطس ١٩٦٦ .

محاولة

□ محمد صالح □

حاولت أمتعِذَ لَوْنِ عَيْنِهَا

حاولت ،

واستدارةَ النَّهْدَيْنِ

وحاولت لحظةَ الجنسِ الى اشتاقها

حاولت شكلَ الخصرِ ،

واليدَيْنِ

فأَقْلَنْتُ مِنِّي طَبِيعَهَا

وغادرتني الريحُ ..

بَيْنَ بَيْنَ ..

فَكَّرَ ضَرْمِيهِ عَلَى شَكْلِي

ودأَسَ رِصَمَ الْبَيْتِ ..

والكتاب .

• •

تُخَالِطُنِي فِي الْمَنَامِ وَفِي الصُّبْحِ ،

إِنَّ السَّنِينَ الَّتِي أَقْفَرْتُ بَعْدَهَا ،

لَمْ تَكُنْ لَتُضْفِيْعَهَا

كُنْتُ أَكْتُمُهَا فِي الْفَوَادِ ،

وَأُشْعِلُهَا ..

• •

الشارعُ الْفَارِغُ إِلَّا مِنْ تَعَاسَى

الشارعُ الْفَارِغُ فِي الظَّلَالِ ..

وَالْتَرَابِ

سَأَلْتُ أَنْ يَعِيدَ لِي حَبِيبِي

وَأَنْ يَعِيدَ الشَّعْرَ ..

وَالصُّحَابِ

بَيْنَ ضَلَمِي وَضَلَمِي

تَرَى أَسْتَطِيعُ مَتَى أَنْ أُصْرِحَ بِالْعَشَقِ ؟

زَوْجِي تَرَاقِبُنِي كُلَّ حِينٍ ،

وَتَقْسِمُ أَنْيَ لَهَا وَحْدَهَا

وَفَوَادِي عَصَى ،

فَوَادِي يَفْقَأُ يَذْكُرُهَا ،

ويباغنى بأدق التفاصيل :

تأخذها الريح أنى تهب ،

خطواتها وهى تعبر ،

وتحملنى لا أطيع

بيننا أتابعها من خصائص التوافد ،

وتحكى . .

ألحها تختفى فى البناية ،

عن الناس فى قريتي وعموم النخيل ،

أقعى كجرد ،

وعن وهى

تفرّعه قطط. الوهم ، حتى تؤوب ،

فأعود كجرد تفرّعه قطط. الصحو ،

وأحبال كيما أوصلها ،

أكمها فى الفؤاد ،

فتواجهنى بأدق التفاصيل :

وأشعلها . .

تفتح أوراقا مطوية

بين حينٍ وحين .

ومنازل فى الخلف ، دون مصاريع ،

السعودية : محمد صالح

العدد القادم

عدد خاص عن :

الشاعر الراحل :

أكل دنقل

تقرأ فيه

آخر حديث أجرى مع الشاعر الراحل حول قضايا الأدب والشعر
مع مجموعة من الدراسات عن شعر . . وقصائده اليه

استلزام : يسبب حرص اللجنة على استكمال مواد العدد الخاص عن
الشاعر أكل دنقل أجل هذا العدد ليصدر أول كتوبر القادم

برقالة زرقاء

□ إدريس الصغير □

وعطشان • صنبور الماء يرتفع عن الأرض نحو متر يحيط بقاعدة ارتفاعه إطار مطاطي لمجلة شاحنة تملوه بنات متسخرات بأقدامهن الحافية وهن يتنازعن ملء السطول وصفائح القصدير • لم اشرب • نظرت فقط الى الماء المنسكب • قرب هذه المقبرة مقبرة ثانية وقربها مقبرة ثالثة • حين تمثلى مقبرة يقيمون بجانبها أخرى جديدة • أنا أقصد المقبرة الوسطى • مقبرة ممثلة • الباب مهديم والأسوار وطيفة • بها شجرتان سامقتان لا أعرف نوعهما أنا لا أميز من الأشجار سوى شجرة البلوط • غيرها من الأشجار لا أعرف له اسما • اشترى تينا مجففا بدرهمين فتتبقى مئى ثمانية دراهم واشترى ثلاث خبزات فتتبقى مئى خمسة دراهم • أوزع هذا على المستعدين ثم اشترى علبه سجائر فتتبقى مئى ثلاثة دراهم • ثم أنادى فقيها يتلو آية من القرآن على القبر وأعطيه ثلاثة دراهم فلا يتبقى مئى شيء • لا لا لا لأشترى زينة من الشمع فتتبقى مئى أربعة دراهم • أهدى السموم للضريح المقام قرب المقابر الثلاث - أنسى دائما اسمه لن أطلب منه شيئا • أقف أمامه فقط ، وحين يرانى يعرف مرادى • ثم اشترى علبه سجائر فيتبقى مئى درهمان • اضبعهما في صندوق الضريح فلا يتبقى مئى شيء •

دخلت المقبرة • بين القبور المهدامة نبت حشائش برية شوكية صلحت مرثا للهوام والوزغات والثعابين • وأنا أسير كنت أراها تقر

قدمى تؤلمنى وأنا أسير فى طريق محطس • الطريق مترب ومحفر • والحذاء ضيق • حذاء قديم مرتفع • فى جيبى عشرة دراهم • ورقة حمراء ، ملوتها وحشوت بها جيبى بطنية ، اتحسسها المرة تلو الأخرى وأنا أسير لأنك من وجودها • أدخل اليد فى الجيب فتلامس الأصابع الورقة ، وحين أسحب يلى أحاذر ألا تسقطها حركة الإخراج • هذا حدث لى عدة مرات • وأنا أسير فكرت • عشرة دراهم ! أدخل الى مطعم شعبى ، اشرب الحساء الساخن وأكل أربعة قطبان من اللحم المشوى فتتبقى مئى أربعة دراهم • اشترى علبه سجائر ، واشرب كأس قهوة فلا يتبقى مئى شيء • لا لا • ألق حانة فأشرب زجاجتى بيرة فيتبقى مئى درهمان • اشترى علبه سجائر ، فلا يتبقى مئى شيء • اشترى زجاجة نبيذ أحمر • لا • غير ممكن • يلزمنى لذلك درهم • لا لا • اشترى سندويتشا ألهمه وأنا أسير فتتبقى مئى ستة دراهم واشترى علبه سجائر فتتبقى مئى أربعة دراهم ، وأدخل الى السينما فلا يتبقى مئى شيء • لا لا لا اشترى فقط علبه سردين ممبر وخبزة فتتبقى مئى سبعة دراهم ونصف • اشترى علبه سجائر فتتبقى مئى خمسة دراهم • استقل الحافلة فتتبقى مئى أربعة دراهم • اشرب كأس قهوة فيتبقى مئى درهمان • ثم ارتق خذائى عند الاسكافى فلا يتبقى مئى شيء •

مهودا متعبا بلغت المقبرة • على بعد عشرة أمتار من الباب حنفية الماء • كنت مهودا

من أمامي محدثة خشخشة في الأعشاب المتبسة .
شخص ما يتلو القرآن . وصلني صوته دون أن
أراه . تخيفني هذه الطريقة في التلاوة . يمتط
أواخر الآيات بصوت ذي رنة باكية ، فأتذكر
اللاثم والنواح وعويل النساء . بدأت أبحت عن
القبر . عز على أن أعتدى إليه . القبور كلها
متشابهة مهذومة متداخلة فيما بينها تغطيها
الحشائش الشوكية . طالعني وجه حمار القبور .
وقب أمامي . بجشته الضبخية يسد على الطريق .
قلت ماذا يفعل هنا يجب أن يكون في المقبرة
الجديدة يطر قبورها الجديدة . ضخم الجثة .
بارع في الحفر . حفر كل هذه القبور . وفي
الليل يؤوب إلى كوخه قرب الضريح ويشرب خمرا
حتى ينام . كأنه عرفتني . هل أسأله عن
القبر ؟ تراه يدلي عليه ؟ أعطيه خمسة دراهم
فتبتقي مع خمسة . أشتري عليه سجاير فتبتقي
مع ثلاثة دراهم أصدق بها فلا يتبقى معي شيء .
لا لا لا . أذهب إلى دار السمدية فأختل بباغية ،
أعطيها عشرة دراهم فلا يتبقى معي شيء .

مهودا ومتبعا قمى تؤلني . حذاني يفسوس
في التراب الأحمر فتخشخش الأعشاب البرية
وتقر الهوام والشبابين . أذهب إلى الدوار عند
ابن عبي . منذ سنوات لم أزره . يسكن
كوخا في دوار « الرجا في الله » أغرب يشتغل
في جمع الأزيال ويدخن الكيف . أشتري سبمة
دراهم من اللحم فتبتقي مع ثلاثة دراهم ،
أشتري بها خضرا فلا يتبقى معي شيء . ثم
نهي أكله أنا وهو وندخن الكيف حتى ننام .
أدخل يدي في جيبتي . الورقة ما زالت تبيض
ومطوية . أحاذر وأنا أسحب اليد من الجيب .
مهودا ومتبعا أغادر المقبرة . الماء ينسكب في
الحنفية والبنات المتسخات يتنازعن عندها ملء
السطول وصفائح التصدير . مهودا وعطشا لم
أشرب . قمى تؤلني وأنا أسير بحذائي الضيق
التديم المرتق . استقل الحافلة فتبتقي مع تسعة
دراهم . ثم أشرب عليه سجاير وأشرب قهوة
فتبتقي مع خمسة دراهم . أكل أكله في مطعم
شعبي فلا يتبقى معي شيء .

التيظيرة : القرب : الخريس الصغرى

آه . شواهد القبور ! لاقرأ ما كتب على شواهد
القبور !

كتابات باهتة يعرف وتواريخ غير مميزة .
لن أعتسدى إلى القبر أبدا . أحاول أن أذكر
كنت مهودا ومتبعا وعطشا وجائعا . ليس لي
مزاج . أحاول أن أذكر . كنا قد حضرنا لحمل
النمش على الاكتاف . دخلنا المقبرة واتجهنا
إلى الجمعة اليمنى . ثم مازلت أذكر . أنها فعلا
الجمعة اليمنى . وجدنا ثلاثة قبور مظلورة . هكذا
يبيرون القبور مسبقا ربما للوقت . لابد على
كل حال أن يموت الناس في كل يوم . وضمناء
في القبر وأهلنا عليه التراب . لكن كيف أميز
القبر الآن ؟ أنادى فقيها ، وأطلب منه أن يتلو

ريحانة والبحر

□ زين السقاف □

الأهده : الى الصديق عبد الله حسن العالم

(١)

ويشغو قلباً بين الأصناف مع الأسماك
وكان بلا بواب .

ألفيت الوقت بلا وقت يمضي
والليل نجوم نسماته

(٤)

مضى يتناول بين الأشواك
وبين الأسماك
وتتوه غطاي
ولكني ..

وجراحي مشرعة في وجه الريح
تُغنى للأفق الظاي أبحانه
والقلب بلا ضوء يتلاشى
خلف بحار الهم
ويشعل للعمر الباقي أحزانه .

(٢)

جئت البحر بلا استئذان
وتبعثرت همي فوق الأمواج
وغنيتُ بديقاع القلب لريحانة .

كان البحر يداعب أعشاب الكلمات البرية
ينسج منها أعشاباً لمصافير الشعر
يغنى بأهازيج الموج الهائج أشجانه .

(٥)

قامت من غفوتها ريحانة
تنفسو عن فتنها الليل البري
عروسا تتشبع الأقمار

(٣)

كان البحر بلا باب
يفتح للشوق كوي في الصخر

وتخطو فوق عُروش الرمل
تُسبق مد البحر
وجزُر الأيام .

(٦)

- يا ريحانة . . يا ريحانه
نادى البحر ونادى البحَّارون :
- حان أوان السَّقى
وهذى أقداح الخمر
موثَّاة بندى الفجر العطشان !

أصوات تتنادى : لا يظماً من يقصد أبواب
البحر
أصوات أخرى : لا يظماً من يقصد ريحانه !

(٧)

راحت بتأملها السحرية - ريحانه -
تجلو أقداح الخمر
وتجلو أحداق السَّمَّاز
فارتعشت أكثاف الليل
على خلسها
احمرَّ الرمان
واخضرت فرخا
أجفانُ النِّمَّانِ .

(٨)

كانت ريحانة سحرا
يتبخَّر في زبد الأمواج
تتطرَّف في إبريق النشوة
يزهو فرحا في كأس الأحران
وعيوننا كانت
تصحو في زمن النوم
على الأحلام .

(٩)

كان البحر مدادا
ينقش أحلام الفقراء
على الرمل
وكان . .

كان البحر حزاما
يطوى خصر الزمن الهارب
من قهر السلطان . .
وكانت ريحانه
قنديلًا يتدلَّى
من سقف الأفق الخارق

صنعه : زين المسغان

رحلة .. الطائر الخراف

□ أمانة انور عكاشة □

« آلهة اغريقية تنظر على لسان الصخر ، حاملة
مجنونة ، كمسافرة لا تصل أبدا » .

واعصر صباه في تجربة غريبة مبتورة
ضاعت منه ، وحلفت به ما يشبه الوجد الصوفي ،
بالمكان ، والاطلال ، وذكريات السجل المقطر
باقية في الغم ؛ تلذع حلوه ؛ يخالطها ملح ونسيم
بحر .

وتعود أن يرحل إليها كل غريف . أيام
سبتهم الأخيرة والأولى من أكتوبر ، يحج ،
يذيق دهن عام كامل ، في ليال تشوانة بعبير زهر
قديم ، وحديث طويل يتبادل مع اليوناني المجوز
صاحب الجسد الهزلي ، والشارب الغزير .

• أندريا •

صدقة طويلة امتدت عبر زياراته السابقة
لمحل « التبغ ، الصفيح الضيق ، الشيبه بالصندوق
منذ أن كان « أندريا » يمدح بقلب الطبايق التركي
القليلة ، التي يحجزها خصيصا لملائة
المستعدين .

— مهنة غير يونانية يا « أندريا » .

فيضحك الشيخ بصوته الطليق الذي تشوبه
بحثة الادمان ؛ ويردد للمسة الألف فنه ليس
يونانيا نقيا ؛ فامه ايطالية وأحد جنوده تركي ؛
وجد آخر بلغاري ؛ وفي عروقه آثار لعلاقة دم

حبط من القطار في محطة « سيدى جابر » .
وواجهته كالمعتاد تلك البرودة « الأوربية » التي
تشبه برودة التكييف في مدخل دار للسينما
أثناء الصيف . ردد في داخله بصوت متفوم .
— « يا جميلتي .. يا موعدي !! »

فقد كانت عودته هذه المرة مقبلة بأحاسيس
الانتصار . بعد أن نقل نهائيا إلى الاسكندرية ،
جميلته وموعده ! لم يعد يحس بالفضة التي
تصاحب دائما لقائه بها حين يعانق مشاعر الفراق
الذي حدث قبل أيام . هذه المرة « لا فراق »
لا رحيل . فقد وصلت إلى الوطن .

بلده هناك . بعيدة . ساقطة في مستنقعات
البراري . حيث ولد ونما ، وأصيب ببلهارسيا
(لازالت آثارها تنفص لفاته) . وحيث يحض
الرجال حول البحيرة كالنساء من الرطوبة ،
والمحج ، والمجوع .

بلده هناك ؛ حيث دفن أبوه .

ولكنه هنا يعيش . هنا ينسى . هنا ينتمى إلى
أحلامه القديمة . « أه يا إسكندرية » .

« طلعت حمدي » مأمور ضرائب منذ عشرة أعوام
شاب ، رغم الأربعين . أعزب ، ولكنه يحسب
النساء ، والبحر ، والشراب . حطرت الاسكندرية
طريقها في قلبه منذ سنوات . حتى التقى
بتجربته الأولى في مساء قديم من أسبقيات خريفها
المسحور .

روسية بعيدة .. « أنا مواطن دولي يابنى . وهذه
ميزة . أليس كذلك ؟ »

ويضحك مرة أخرى ؛ ويخيط يكلتا يديه
على رخام المكتب العريض . ولكنه الليلة كان
يحس بسعادة خاصة .

— تقول أنك ستبقى في الاسكندرية ؟ رائع
إذا ستمشي معاً . الفندق لا يصلح لك .

وكانت فكرة غريبة ، لم يرحب بها طلعت
كثيراً . فقد تعود منذ زمن طويل أن يعيش وحده
في غرفة مستقلة ، ولن يستطيع أن يشارك شخصاً
آخر مباشرة يومية . حتى لو كان « أندريا » .

— لا تخشى . أنا رجل عجوز مسكين . وتعلم
إن المسكن واسع . أربع حجرات يقيم فيها
وحدي ، منذ أرسلت « ماريا » والأولاد إلى بيريه
اسمع هات أمتعتك ، وتعال غداً .

قال لنفسه : « أندريا سعيد ، ومن أليمت أن
تناقشه الآن . سيصاب بنبوة من نوباته المزينة
ويغرق في الشراب حتى يفقد الوعي . أتركه
للفرد وسيمشي وحده كل شيء » .

ونظر إليه . كان يجب دائماً يجب أن ينظر
إلى أنه الضخم ، وعيونه الرمادية ، ووجهه
المريض الذي تنتشر فيه بقع الشمس، والشعيرات
الدموية النقيقة ، وكان يجب بشماربه المسترسل
المصفر عند الأطراف .

كان ذلك يذكره دائماً بوجه قديم حبيب
في طفولته البعيدة . وجه الرشيدى « الصياد
الشيخ الذي كان دائماً يأتي له بأصناف البحر ،
ويحكى له حكايات ممتعة عن « جنيات البحر » ،
وعن جنية بالذات كان يسميها « وردة » .
بجمالها الأسطوري ؛ وشعرها الذهبي ؛ ودعوعها
اللزلية ، حين تتوصل إليه أن يرحل معها إلى
الإعماق ، يتزوجها ويقاسمها عرش مملكة البحار .
وكان « الرشيدى » يشرده ببصره بعد كل مرة
إلى البحر الممتد ، عند الأفق ، ويقول هامساً :
« أتعرف يا ولدى . ربما ذهبت حقاً إلى هناك »
ولقد ذهب « الرشيدى » فعلاً ، ولم يعد يأتيه
بأصناف البحر ، وحكاياته الرقيقة . ولكنه لم
يترهل ذهب إلى « ووردة » حقاً ؛ رغم النضج

والثقافة ؛ والسنوات .. لم يستطع أن يجيب
عن هذا السؤال . وطل إلى الآن يسأل « أندريا »
بين الحين والحين :

أحقاً توجد في البحر جنيات يا أندريا .

وتلتحم عينا « أندريا » بسرور طفل ويرفع
بذراعه مشيراً إلى البحر المترامي أمامه عبر
الكورنيش .

آه انه عالم الجنيات يا عزيزي . أنت تعرف
لقد كنت بحاراً في صباي أعرفه كما أعرف
كفى . كل شبح من هباب إلى بيريه . إلى
استامبول . إلى نابولي . إلى مرسيلى .

ثم يتنهّد هازاً عنقه في حركة وجد عنيفة .
— ولقد رأيتهن ، في الليالي القمرية يخطرن
على الأمواج كبنات الأولمب ...

ويضيء « أندريا » في سرد حكايات لا تختلف
كثيراً عن حكايات « الرشيدى » ؛ ربما تختلف
في شيء واحد . فوردة هذه المرة اسمها
« هيلين » .

وهيلين عند « أندريا » عالم بأكمله . هي الحنين
إلى الأرض البعيدة هي الماضي . هي الفد . هي
الاسكندرية . هي حبه القديم . وهي إلى هذا كله
ابنته الغائبة منذ سنوات تدرس الآداب في
باريس .

— آه لو رأيته يا عزيزي . ليست في بنات
اليونان من تشبهها . أؤكد لك أنها الشيء
الوحيد الذي أفرح به في حياتي كلها . سترأها
أجل ربما جاءت تزورني هذا الصيف .

لم يكن يصرف أبداً متى يكون « أندريا »
صادقاً أو جاداً . فربما كانت هناك في باريس
« هيلين » حقيقة تعيش ، وتتعلم ، وتنتمي إلى
هذا اليوناني العتيق . وربما لم تكن هناك على
الإطلاق ، ولا في أي مكان آخر . وعلى كل حال
فليست هناك طريقة للتأكد . وليست هناك
وهذا هو المهم ، حاجة للتأكد . و « أندريا »
كما هو ، بكل صفاته ومتناقضاته ليس قابلاً
للتبرير ولا الحساب .

قال وقد شردت نظراته كمادته كلما أرحقه
التفكير .

- يا بني يداك لا تصلح لجر الشباك .. فاحمل
واين بيتا جديدا .. هناك .. خلف البحر ..
وقالوا جميعا .. هذيان محوم .. ولكنه هو ..
فهم الاشارة .. فانطلق .. وعضت سنوات قبل
أن يدرك خفية : وبمرارة عظيمة : أن طريقه
طويل طويل ، ولا ينتهي ، لا يصل الى ..
فهو لا يميز البحر ، رغم الكتب ورغم الفلسفة
فكل ما يصره طواحين هواء ..

« نيتشه .. وشوينهاور ... هيجل ..
وماركس ... الرشيدى وأندريا ... أنا
وانت ... » .

ضحك حتى دعت هينا .. وشرب الكاس
الرابعة ، فتذكر الكتاب الذى يؤلفه منذ عشر
سنوات .

- اتعرف يا أندريا .. لقد انتهيت من الفصل
الثالث .

وبرقت عينا أندريا ..

- عظيم ... ستقرأ لى ؟

- ولكنك لا تفهم العربية جيدا ..

- اننى افهم ما تقول دائما يا مسيو طلعت ..

« بلهجة استيهاء خفيفة ، وكلمات رسمية تماما
« مسيو » أيضا .. انها طريقته الخاصة فى
التعبير عن غضبه .. انه يثق فى نفسه تماما ..
ويثق بكل ما تقول .. انه يؤمن بأن كتابك سيحدث
انقلابا فكريا فى البلد .. سيمحو ما قبله ،
ويخلق ما بعده .. سيقوم بالرحلة .. ويميز البحر
ولكنه لا يعرف انك لم تكتب الا عشر صفحات
فى عشر سنوات .. لكل سنة صفحة مجرد
صفحة ... »

وصاح أندريا فجأة :

- أجل .. هذا ما سأفعله ..

ونفض بعد أن أراح كاسه ، وراح يتفانى
فى نوبة مرح مفاجئة ..

- سأبحث بريقة الى « هيلين » .. سيستهوينا
العمل .. أنا أعرفها جيدا .. ما رأيك ؟

- فى أى شيء ؟

- انها تعلمس الآداب كما تعرف .. سأبذلها
تأتى لترجم كتابك ..

- اتعرف ما الفرق بيننا ؟

وانتظر كمن يترقب الجواب .. ولكن « طلعت »
لم يكن قد فهم ..

- أنا وانت .. ألا تعرف ؟

- تعود مرة أخرى لأستلكتك الفارغة .. أنا
أنا .. وانت أنت ..

- ولكن يا عزيزى .. أنا يونانى ... وانت
مصرى ..

- حسنا لقد أجبت بنفسك ..

وبحركة ملل من يده رسم « أندريا » دائرة
فى الهواء ..

- هذه ليست اجابة .. انها نفس السؤال ..

كانت ليلة من ليالى الجادة .. « يريد أن
يتفلسف .. سيشرط كثيرا .. ويثور ثم يبكى فى
النهاية » ..

- اسمع يا أندريا .. لماذا تفكر فى هذه
الأشياء ..

واعتمد بذقنه على قبضته وقبض بأسنانه على
على طرف شاربه ..

- قد أموت قريبا ..

وتكونت طبقة دامية متحركة على عينيه ، دون
أن تنفرط ..

- اتعرف ؟ اننا جميعا غرباء .. حتى أنت
لا تبتمس ساخرا .. فالاسكندرية ليست موطنك ..

« أندريا أيها العجوز ؟ أهى حكمة السكاوى ؟

★★★

لماذا لا تطير ؟ هل أصمت رحلتك ؟ هراء ..
فالمسألة بين قرية الصيادين على شاطئه البرلس
وبين الاسكندرية لا تساوى خفقة جناح .. دائرة
حلقت فيها ثم حطت على نفس الأرض .. من
البرارى الى الصعيد ، الى القاهرة وأخيرا فى
الاسكندرية .. البحر يثير خيالك .. وخلفه تترامى
الأحلام .. أحلام ولدت فى عينيك ، منذ ذلك
المساء الحزين ..

الأب يموت .. سئطلت ورقة عليها اسمه من
شجرة عملاقة فى السماء .. وكل شيء يتشعب
ويرتجف ، مع ذبالة الصباح ..

سنوات : واتجيب أطفالا لا يعرف عديهم ؛ ولا اسماءهم ؛ وتلقى منه أكثر من خطاب ؛ وأكثر من دعوة ؛ ولكنه تجاهل كل شيء ، وقرا مرة أن زوج أخته قد مات ؛ وكان يعرف انها لنجيب منه أكثر من مرة ؛ ويشت إليه أرملة وحيدة باطفالها في القاهرة ؛ تريد منه أن يراها بين الحين والحين ؛ حتى يبقى في عين الأطفال ظل الرجل ؛ ووجه الأب ؛ تردد كثيرا ثم أرسل لها مبلغا من المال ، وكلمة اعتذار ؛ فرحت المال مع رسالة بلهاء تقول فيها انها نادمة لمحاولتها السابقة حين تسميت أنها فقدته منذ تاريخ قديم .

تالم أكثر من مرة ، وجاذبته خيوط السدم والطفولة ، وذكريات القرية ، ولكنه قد استدار موليا وجهه شطر البحر ، وورث نفسه على النسيان ؛ حتى استطاع بعد حين أن يفكر في كل الوجوه القديمة بمرود تام ، دون أن تنازعه نامة حينئذ . كان عليه أن يكون قويا حتى يصنع عالمه ، ويحقق حلمه . وحدد أصدقاؤه دائرة صغيرة من الطيور المشابهة ، لهم نفس عاداته وأحلامه وأحباطاته السابقة ؛ وبينهم أندريا . طير عجوز ، ولكنه لا يفتأ يخلق بخيال صاف ، لا تقيده غير هيلين ، البهيمة في باريس . حل تأتي هيلين ؟

في النهار ؛ يذيب الوحج كل أفكار الليل وتهدو الأحلام الموشاة صورا باهتة لسخافات قديمة ؛

ولكن مرادة « القهوة » لم تحم مايقى من لذعة تخلفت عن شراب الأمل ولا زالت هناك بين نبضات الصداق أصداء للكلمات المنقومة . وردة . باريس . هيلين .

وتكرر السؤال . حل تأتي هيلين ؟

لم يكن هناك جواب . لا شيء غير خوف غامض يخالطه الغضب . « أندريا أيها المأفون : مالي أنا وأحلامي المجنونة . مالك أنت بكتسابي ، وحياتي » .

وتنقضى ساعات الظهيرة . ويهدأ الصداق

وفكر « طلعت » . سيكون أمرا طريفا . تأتي من باريس لتترجم عشر صفحات . لا بأس . انها أفكار . أندريا . وربما . ربما لم تكن هناك . هيلين . على الإطلاق .

فكرة رائعة يا عزيزي أندريا . موافق . وحك . من يدري . لحما حين تجي . يكون قد انتهى . ذلك الكتاب . سيواصل العمل فيه فوز عودته هذه الليلة . قسما سيفعل . « منذ متى وأنت تقسم ؟ »

لا يهم . هذه المرة سيفعل . . . لقد انتهت غربته . . . وهو يحلق الآن .

« تحلق ؟ لقد طننت هذا قبل الآن ألف مرة وفي كل مرة لم تنبت في جناحيك ريشة واحدة » .

طلعت به المرادة فرمى الكاس . سادس . شراك الليلة غير سائح .

وفي الصباح يدفع الثمن . موجات من الغضب والكرامية تفسر كل كيانه فيجند على نفسه وعلى أندريا ، وعلى الليل ، والأحلام ، والكتاب .

وفي الصباح ينتظره العمل . عبودية كل يوم موظف كبير ، ولكن هناك دائما أكبر منه ، ونظام ولوائح ، وأوراق عجلة تدور فيدور معها أسيرا للجنينيات التي تموله ، وتذكره دائما بفصله القديم ، حين تكسر جناحه في ضباب « ليفربول » .

مرة واحدة وانتبه الفرصة لطير . ويقطع الأفاق ثم يعود نسرا قويا ظافرا : كرسى في الجامعة . وسيارة فارغة (كان يصر على أن تكون « بنتلي » سوداء) ومenzل خاص بضواحي الاسكندرية ، ورحلة سنوية الى الريف الإنجليزي ، ديفون ، أو يوركشير . تماما كلورد حقيقي .

ولعل ذلك كله كان قريبا من الواقع . لولا . ضباب « ليفربول » . سنوات . لم ينتج منها الا مع « روزماري » و « آجنس » ، والأخريات . وحين الغيت « منحة » بعد اخفاق طويل عادي مهيبا ، لا يقوى على التحليق الا بخياله . وآله أن يرى عجزه في عيون الأهل والرفاق . قانزوي عنهم جميعا متحصنا في كبرياء صارم واحتقار بلغ حد المرض . تزوج أخوه الأصغر . منذ

ايها المنسافر الاحق • من اوحى لك بان
نكتب ؟ » • • •

« ذلك من هذه التقطيع • غضبك ليس
صادقا • وانت في ذلك برص صغرا • معينها
تستمان دهمه وامتنا • ويسمى تتحرك في
قسماتها • لترسم عشرات الاحتمالات • فلتبسط
جناحيك • ولتخلق • فالريح رضاء • »

وقدر ان يشارك في اللعبة • متغلبا على
فكرة ساهرة حذرت من رحلة انتصار تحدث
في الخيال •

« المهم ان اظير • بالواقع أو بالوهم • فلن
يكون هناك فارق ساعيش اللحظة • وأجوب فيها
كل ليالي العمر • وأكون غلالها ما أردت •
ما أردت • ولتطبق الدنيا بعدها على كل قصور
الوهم • »

وناق خريطه المسحور من جديد • بعثت تجربة
الهدى هذه المرة بلا مراة وخطرت على الشاطئ •
عروسه الضائعة • ترقل في غلالات من زيد
البحر • ونور الشمس • وتوات جوات الغروب
كل يوم • يمتد فيها خيط الكلمات بلا انقطاع
ميلين قاصدة من باريس عطشى للشرق •
للأساطير • للشمس • للرجال •

وطلعت • وحالة زمن لم يحدث • وعاش
للأمنيات المستحيلة • لكل منهما آذان أصداها
الصمت • وحكايات لم تولد من رحم الأحلام
ويسمع منها • عن باريس • عن اللوفر •
وكنيصة المادلين • ونزهات اللوكسمبورج • والحي
اللاتيني • ويرى ضباب ديسمبر ينعقد على ضفاف
السنن •

« هل ولدت يوما هناك ؟ • هل كنت في زمن
غابر أفاقا يحول بين حانات مونساتر • وشوارع
سان جيرمان ؟ »

« ربما • فلا زالت ليالي ليفربول تتراى في
أصياكك الجرداء كذكرى ليالي العيد في طفولة
بعيدة • ولا زال قلبك ينبض للأصداة الهائلة
التي يختلط فيها صوت البحر بنبرات الرشيدى
بصغارات السفينة الراحلة على أمواج بحر الشمال
• لا • لا تحدثيني عن كل هذا • فانا أعرفه •

والنضيب وتنتهى نويه العمل • ويمود انى الفتى
الى الحجرة الصغيرة ليفعل نفس الاشياء التي ظل
يفعلها طوال سنوات • تناول الطعام • وقراءة
الجريدة • وتدخين (الفافات الثلاث • ثم تصفح
مجموعة الصور القديمة •

بترتيب خاص • • مستر • كطس وثنى أصم
صورة بعد أخرى تتوالى حتى تصل به الى نشوة
التقصص • فينسب الخدر الى الوجدان • وتنداعى
الأحلام •

هبطت من الباخرة • وكان اندريا هناك •
يفض على ذراعه برجة • ودمعت عيناه •

— ها هي • أتراها يا مسيو طلعت ؟ جنيتي
نخرج من البحر •

وامتريت شقرها كألقة توجتها الشمس •
يموي يسود سبها بحر اروي • ومعال من
حزن كوني تنقل في الأحداپ • وترتجف حول
زوايا القمر •

تمتعت في أعماقه صبيحة عتيقة • « وردة • »
ونرددت في آذانه ذبذبات الماضي •

صوت الرشيدى يتهدج وهو يبتلع غصه
اللغة والجنون • • ويتمتم •

« ولدي • أتراها ؟ هاهي • هناك • حيث يولد
الفسق من لقاء البحر والافق • وردة • تدعو
ولا تنادى • تهفو ولا تريد • وتبتغل بالتداني •
واندريا يتكلم •

— هيلين • هذا هو مسيو طلعت • صديقي
حدثتك عنه كثيرا في رسائل • ألم تصلك ؟
اذن فهناك هيلين حقا • وقد جاءت •

« يحدث دائما • وفق قانون طبيعي • أو
صدفة بحتة • أن تتقابل الأشياء • أو تتجاذب
أو تتنافر • أولا تلتقي مطلقا • وقد يفهم
الإنسان أو يبقى أبدا يسأل • لا يكتفي أن ما
حدث قد حدث • فهناك فضول أزلى لا يمكن
التخلص منه • ورغبة عارمة في معرفة مالا
يعرف • »

« صفحات من كتابك الموعود ؟ ماذا ستفعل ؟
اندريا يثرثر • ويحدث ابنته عن نبوغ • ومجدك
الفكري • يفض لك بعينه وهو يؤكد لها أن
مؤلفاتك في كل بيت • »

خبريني فقط • هل رأيت سريا من طيور
الصمغ ، يعود من الشرق بعد رحله الشتاء ؟
لا تفهمين ؟ كل الى موطنه يعود •

وتسمع منه عن زمن مسيق كان فيه السرخ
ملكا؛ والمعتقد آلهة ؛ ويخور الشرق لمبة في ليلة
من ألف ليلة • يتسل بها السندباد ، وهو يجوب
البحار السبعة • ويخيف بسحرها الحيتان ، فتنبه
أمامه بحر الظلمات • وتطليه خاتم سليمان ،
لتدين له كل كنوز الأرض •

« ها أنت تلحق ، وجناحك يخفي قرص الشمس
والأغريقية تسبح في بحر • عيناها تلبس
أعطافك بقطر من خمر المحال • ويدها تداعب
قيثارا يمزج في صدرك • ها أنت تلحق • »

★★★

يملا أندريا الكاس • يجرعها ويبيكي •
- ياولدي • كم اشقى البحر • كم أخشى
البحر •

★★★

وتقول هيلين : • « اسمي وردة • اسمي
وردة • »

★★★

« يتمطي الليل • يتشاب • يصلح ثوبه •
يهتك أستاره ؛ والفجر بعيد •

والجنينة تفتسل بمطر ليل • تدعوك • تهمس
في أذنيك • لو كنت ملكي فالحق بي • •

ينتفض الطير • • يرقص زهوا بجناحيه
همست والدمع يحفر على خديها ندبة حزن :

- سارحل غدا • لا بقاء لحلم • هل تلحق بي ؟
وأوما وثقا •

- بل نرحل معا • ونصحب الرجل المعجوز
دمش أندريا أولا ، ثم ضحك • وأخيرا حلق
في بلاهة •

- مسيو طلعت • • أنت سكران •

ويقاطعه طلعت • يقسم له • أحبا ، وتحبني

سارعا • • سأضع العالم بين يديها •

وفيق أندريا • يترك كاسه ويتمتم :

ترعاها ؟ تضع العالم بين يديها • • عن
تتكلم •

يصرخ في وجهه •

هيلين • • ومن غيرها •

يصف في وجه المعجوز اعصار من دهشة
بلهاء • يهس مرتبكا :

- ولكن • مسيو طلعت • لم تفهمي ؟
ليست هناك هيلين على الاطلاق •

★★★

« الكاذب الملون • يريد ان يرحل وحده
بجناحيك ، ويترك مهيشا • »

- مسيو طلعت • لا تضغط مني • ما
الضرر في كذبة صغيرة بيضاء • • تماما
كمؤلفاتك ، وكتبك •

« اتضحك أيها اللص؟ ماذا تعرف أنت عن كتيبي
أريد أن تبدو بطلا على حسابي • ولكنها تمرنك
على حقيقتك • تفهمك • إلا ترى كيف تنظر
اليك ؟ • »

ونطبق الظلام •

سألوه •

- لماذا قتلت أندريا ؟ •

فاجاب •

- مات الرشيد منذ ثلاثين عاما • نادنه وردة
فلحق بها •

- لم ؟ • •

- لم يعد الرخ ملكا ؛ ولم تعد المعتقد آلهة •
تكرست الأجنة • وتناثر الريش على خضفم
الأمواج •

وبقي على الشاطئ • سندباد عجوز • يصرخ
بين الحين والحين • فيتردد الصدى قليلا ، ثم
تحمله الرياح • • الى بعيد •

القاهرة : أسامة أنور عكاشة

ذكرياتي الحزينة والبحر

□ إسماعيل الوريث □

تتمطى بعيني ملتفةً بالكاء ،
 أيها البحر خبأت فيك شعاع اليقين ،
 وسافرت في عتمة الغابة المستديرة كالنهد ،
 تقلقى قمة النشوة المبتاحة نحو السهول
 الطرية كالجرح ،
 من لمة في اصطخائك ،
 كنت أرى طرقات تتراقص كالأمنيات ،
 وحين قطعت النخيوط السخية كالحب ،
 بينى وبينك ،
 كانت جذائ رأى
 كسيزيف أحمل في العقب ،
 متاعب يومي وأمعى ،
 أيها البحر
 من جمرها المتوقد بين الضلوع أناديك ،
 أين ترجل ،
 في أي ناحية من نواحيك أوقف مهرته ،
 وامتنع الريح ؟
 تسأل عنه الجبال فقد ألقت خطوة

كان للبحر مدّ وجزر ،
 وكنت أدور مع الذكريات الحزينة ،
 لحنا بطيئا ،
 يوقعه الموج ،
 كدت أجرب ملحمة الموت والبحر ،
 وزعت نفسى بين التداخل بالصمت ،
 والأرق التربعن في ساحة الحلم ،
 حين حملت إلى البحر أغنيتى ،
 وغسلت بطهر المودة قلبى ،
 قرأت مع البحر أدعية تجلب الدمع ،
 ذكّرني شاطئاً يتمدد كالسيف ،
 يغفو ،
 ويلمع في غبش الفجر ثانية ،
 خالما جفنه ،
 ناقشا في الصدور التى تتزاحم في حنة ،
 شوقه للرحيل ،
 شواطئ تعبّرتى في المساء ،
 تهدهدن في مناديل أشجائها ،

والسواق وقد فقدت صوته

تفقدنا وعينا ،

والصغار وقد أعجبهم غرابته ،

ثم تفرش أهلنا للسهاد ،

تسأل المدن المشتت بين شوارعها وأزقتها ،

أيها البحر

والبيوت القديمة عنه ،

قاسمتك النوم ،

فيا بحر أين ترجل ؟

قاسمتك الحزن ،

قم يا نديمي ،

لكن قلبك أقسى من الخوف ،

وهيا امسح الدمع مثلى ودعنا نفى ،

دعني أشاطرك الحب ،

فليتنا هذه كالليالي التي سبقتها ،

كيف اتسعت لهن جميعا

تساجلنا الشعر ،

وفي مثل ما بك من لوعة واشتها . !

تشرب نصف الزجاجاة ،

صنعا : اسماعيل الوريث



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

دراسات أدبية :

د . جابر عصفور

للمرايا المتجاورة (دراسة في نقد طه حسين)

د . حامد عياد الخوال

السخرية في أدب المازق

حان بول سارتر

التخيل

ت . د . ظلمي لولا

سارتر بين الفلسفة والأدب

موريس كراسون

ت . مجاهد عبد النعم مجاهد

الشعر الفارسي الحديث

د . إبراهيم المصروق تتا

تطلب فور صدورها من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها

بالمقاهة والمحافظات

سَاحَةُ الْجَمْرِ

□ سامي فريد □

والجبر وتساقطت فوق المنضدة الى جوارى فكفت
عن المحاولة على الفور ..

تاملت في صمت وجهه الهادي .. كان
ممتص العينين يتمتم شيئاً لا أسمعه .. في حين
استرخت كفيه الكبيرتان في حجره ..

فتسح عينيه بعد فترة ورفع كفيه الى وجهه
يمسحه في سرعة .. مال نحوي مرتكزا بأحدى
ذراعيه فوق المنضدة أمامي وهمس في ود يسألني
ان كنت أحضرت « الأمانة »

معي ..

هزئت رأسي ويدي تتحسس جيبي في قلق

- عظيم .. !!

يسط كفه أمامي فوق المنضدة وأشار
بأصابعه يستحثني ..

تلفت حولي في حذر ثم أسرعرت أدمس أصابعي
في جيب مطني للدخل وأخرجت اللفافة وألقيتها
في كفه .. هزها عدة مرات شي يده ..

محضبوط ؟

ابتسمت في صعوبة ..

- محضبوط ..

أضفت وأنا ابتلع ريقى احكى له كيف إنني
نفقت كل كلمة قالها بالحرف .. كان يهز
رأسه خلال كلامي له وقد أخذت ابتسامته تشيع
في كل وجهه ؛ رفع بطرف إبهامه حرف
اللفافة وألقى نظرة سريعة داخلها ثم أعاد
إغلاقها بإحكام .. هزها أمامي في الهواء عدة
مرات قبل أن تقيبه داخل جيبي فربت بكفي على
رقبتي عدة مرات حتى أطمئن فاسترخى وجهه
وعاد اليه هدوءه ..

نزلنا الدرجتين الخفضيتين الى مقهى السلسلة ..
دونا حول فانوس النور ومرقنا تحت ظل الشجرة
المجوز الساكنة منذ زمن طويل الى جواره ..
توقفنا نفسح مكانا لبعض الصبية الذين كانوا
يركضون في اتجاهنا خوفا من اصطادهم بنا
ثم استأنفنا سيرنا صامتين ..

كان الوقت عصرا تمطت فيه الحوارى
تنثائب مسترخية بعد صخب النهار .. وبسطت
الشمس نورها البارد الكسول فوق واجهات
البيوت والحوانيت والأسطح وتارجحت بعض
حبال الفسجل ورفرفت فوقها قطع الملابس
الجافة التي استماتت على الحبال رغم تيارات
الهواء العنيف المنفدع من حولها يريد أن يحملها
معه .. هبت من البحر نسمة باردة حملت معها
رائحة زفارة قوية وتسملت الى أنفى رائحة دخان
البورى العسكرية التي راح يتلوى فوق رعوسننا
فترة ثم طار بعيدا ..

فوق رخام المنضدة طنت بعض الذبابات -
ودارت حول الدوائر اللزجة المتخلفة عن آكواب
الشاي ثم طارت وحطت فوق بعض فتات الخبز
المتناثرة فوق المنضدة المتسخة .. رفعت يدي
أعشها فدارت في الهواء أمامي عدة مرات ثم
هبطت فوق المنضدة مرة أخرى .. رحت أسبل
نفسي بالتطلع الى اعلان الفيلم المروى في دار
السينما القديمة .. كان الاعلان ملصقا بأصبال
على حائط القهى الذي تساقط طلاؤه وبرزت
بعض أحجاره .. ولا حطت أن أحد اطراف الاعلان
لم يكن ملتصقا بالحائط ففكرت في أنه ربما
يحاول البعض نزع الاعلان منها ومهدت أصابعي
أحاول تثبيتها فخشخشت تحتها حبيبات الرمل

تصعد فوق الرصيف وتسلق الحوايط .. أضاعت
بعض الفوانيس القليلة حولنا .. تلفت حولى ..
كان بعض زياتي المقهى قد انصرفوا في حين
تناثر الباقون في الداخل يحتمون خلف الحوايط
من لسمة الهواء البارد القادمة من البحر ..
احسست رعشة تترى في جسمي فأحكمت معطفي
حولى ورفعت ياقته لأدري بها أذني ..
سألته وأنا أتيتي للانصراف عن موعد التسليم
.. مه ذراعاه يشدني للجولوس .. فجلست ..
سألني عن الساعة .. رفعت مصدري في مواجهة
ضوء الفانوس أمام عيني حتى استطعت قراءة الأرقام
الصغيرة .

كانت الشمس قد اختفت تحت أفق البحر
تماما ولفت العتمة كل شيء فلم أستطع أن
أبين ملامحه بوضوح .. جادني صوته نفسانا
يسألني ان كنت أنا الذى ساتولى عملية
الاستلام .

قلت نافذ الصبر .

— أنا . أو .. هو ..

خبط بكفيه على فخديه .. وترث فترة يتألم
.. سمعت صوت زحزحة مقعده للخلف فأدركت
انه ينوى الانصراف فأسرعت الحق به ..

كان يقف في مواجهة الفانوس تماما وقد
تهدل رأسه فوق صدره وامتد ظله الضخم
خلفه يفرش الرصيف وجزءا من الحائط ..
كررت عليه سؤال عن الموعد ..

نظرالى بعينين محبرتين مفكرا فترة .. اعتمد
بكفه فوق كتفي قائلا انه غدا سيخبرني عن الموعد
والمكان ثم مضى يهبط الرصيف وأنا أمروا من
خلفه .. توقف في منتصف الطريق ينتظر
عبور إحدى السيارات وعندما شعر بى خلفه
التفت نحوى مشيرا الى عامل المقهى الذى كان قد
خرج خلفنا .. استندرت وأنا أمد يدي الى جيبي
أخرج حافظة نقودي بينما وقف الرجل فوق
حافة الرصيف يمد نحوى كفا مفتوحة بينما
كان يحمل بالأخرى صينية فوقها كوبان فارغتان
فيهما بقايا شاي بارد ..

القاهرة : سامي فريد

تراجع للخلف يفسح مكانا لعامل المقهى الذى
وضع أمامنا أكواب الشاي .. اتحنى الصامل
بيننا يدبر ملعقته فى كوب الشاي أمامي فانتظرنا
صامتين بينما مال هو بجسمه المتقلب يتناول منه
مبسم البورى الذى كان الرجل قد وضعه الى
جواره .. مسح بباطن كفه المبسم ثم أراح كفيه
في حجره قابضا بهما على خرطوم المبسم الذى
رفعه الى شفتيه وراح يسحب منه نفسا طويلا
ملا به فراغ صدره ثم أطلقه فاندفع الدخان
خارجا من فتحة أنفه وفمه وقد ظهرت على ملامحه
علامات النقوشة الكاملة .. ازاح المبسم عن فمه
بعد فترة ووضع فوق فخذه .. مال بكل
جسمه نحوى فأريت عن قرب عينيهِ المبلتين ..
رفع صوته فوق صوت العربة التى كانت تمرق
الى جوارنا .. ملت بدورى نحوه حتى لا تفوتني
كلمة .. سمعته يقول شيئا استطعت أن التقط
منه كلمتي وكل شيء وأضاف بعد فترة يستعجلني
الإجابة .

— هه ؟

تحرجت فى أن أخبره أننى لم أسمع كلامه
جيدا فأسرعت أمز رأسي موافقا .
اتسعت عيناه وهو يخبط بكفه العريضة
فوق رخام المنضدة .
لا ..

قلت وقد انتقل الى حماسه .

— طبعاً ..

أضاف وانفعاله يتزايد .

— اليوم ليس كالأمس . وغدا لن يكون مثل
اليوم ..

أليس كذلك ؟

أمنت على كلامه دون تفكير

تألمنى طويلا يراقب تأثير ما يقول على وجهي
.. حاولت أن أبدي متأسسا لا تشي ملامحي
بشيء ..
أضاف بعد فترة .

— الحياة لم تعد سهلة كما كانت وأنت تعلم
هذا .. تراجعت للخلف دون قصد متى أتقضى
أصبعه المندفع نحوى ..

مضيت أمز رأسي موافقا كلما تكلم ..

مالت الشمس نحو البحر فزحفت العتمة

المستعرب ابن عباد

وعبد الوهاب البيهقي في طبغات إسبانية

□ د. حامد أبو حمد □

أراشوا جناحي ثم بلوه بالندي
فلم أستطع من جهم طيرانا
والبيت السابق على هذا وإن لم يذكره جوميت
هو :

بنفس وأهل جيرة ما استمتعتهم
على الشعر إلا واتشيت معانا

أراشوا جناحي ثم بلوه بالندي
فلم أستطع من جهم طيرانا

ولا نجد أروع من هذين البيتين في التعبير عن
عاطفة الألفة والوعدة بين الأهل والجيران ، ولا أروع
من البيت الثاني في التعبير بالصورة البلاغية
والإيحاء بها عن هذه الألفة وهذا الارتباط الحميم .

وقد أحدثت ترجمات جارتيا جوميت لبعض
أبيات الشعر العربي في ذلك الوقت أثرا كبيرا
لا يقارنه إلا ذلك الأثر الذي أحدثته أيضا
دواست المستعرب الكبير ميغيل إسبين بلانويوس
عن الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي ، وتأثيره

على المتصوفة الإسباني مثل سان خوان دي
لاكروث . ظهرت مختارات جارتيا جوميت في
وقت كان الشعر الإسباني فيه قد بلغ قمة
المالية ، وذلك بظهور الشعراء الكبار أمثال
ميغيل دي أونامونو ، وأنطونيو ماتيغاسا
وخوآن رامون خيمينيث من جيل ١٨٦٨ ، ثم

يمكن القول بأن الشعر العربي في السنوات
الآخيرة قد بدأ يتخطى الحدود الإقليمية للوطن
العربي ، وبدأ يعرف على المستوى العالمي . وهذا
القول ينطبق على الشعر القديم والشعر الحديث
على السواء ، وإن كان الأول - أي الشعر القديم
قد جذبت بعض مقطوعاته انتباه البعض قبل
بدايات القرن التاسع عشر فأسرعوا بنقلها إلى
لغاتهم كما مسوف نرى في هذا المقال ، ثم
ترجمت دواوين كاملة بعد ذلك . (١) أما شعر
الشعراء الحديثين فلم يظهر الاهتمام به إلا في
الستينات والسبعينات تقريبا ، وذلك بعد
ظهور حركة الشعر الحديث التي انتشرت في
الخمسينات من هذا القرن ، كما سوف نرى أيضا
من تناولنا للطبعات التي ترجمت ونشرت
بالإسبانية من دواوين عبد الوهاب البيهقي .
والنشر بالإسبانية بالذات له أهمية خاصة لأنه
يعني التعريف بالشاعر في أكثر من عشرين دولة
جارتيا جوميت ، للنشور أول طبعة منها عام
أراشوا جناحي ثم بلوه بالندي

وتتميز مختارات (٢) المستشرق الإسباني إميليو
جارتيا جوميت ، المنشورة أول طبعة منها عام
١٩٢٠ ، تتميز بأنها جميعا أشعار وجدانية
تعبّر عن أعظم المواقف الإنسانية وأكثرها خلودا
واستمرارا ، ولهذا يقع في صفحة الإهداء بيتا
لاين اللبانة يعتبر وكأنه دلالة على كل ماسياتي
في المختارات ، يقول :

العلاق كان في محاضراته وكتاباتاته الشعرية في آخر حياته بحسه الشعاري المرفه ، يدل بنظريات جريئة تعتقد أنها سوف تؤثر مستقبلا بشكل حاسم في كثير من الاتجاهات النقدية مثل نظريته عن الموديرنزم (الحركة الحديثة) التي ترى فيها اتجاها عاما يشمل الشعر الحديث كله ، ومن ثم فانها يجب أن تقارن بعصر النهضة وبالرومانتيكية ، أي أنها تشتمل على كل الاتجاهات والحركات الطليعية وغيرها التي عرفها الشعر في العصر الحديث .

نعود الى مختارات جارتيا جوميت فنجدها تتضمن آياتا لشعراء أندلسيين كبار مثل ابن زيدون وابن خفاجة وابن شهيد والأسير مروان الطليق وابن فرج المياني وابن حائي وابن عمار وسوام ، ولكن ما يهمنا هنا هو ما جاء في المقدمة عن الشاعر الملك المعتمد بن عباد ذلك أن جارتيا جوميت قد استطاع أن يبرز الجانب الإنساني العالمي في أشعار المعتمد ، فهو يقول : « إذا كان هذا الاتجاه العالمي في الشعر يمكن أن يمثل في شخص واحد فانا لا نجد أفضل من المعتمد ملك أشبيلية » (١٠٦٨ - ١٠٩١) . وكان أبوه الشديد لباس المتفرد (١٠٤٨ - ١٠٦٩) ، وأبناؤه وبالأخص الراضى ملك رونة شعراء أيضا ، ولكنه بزهم جيميا ، وبز جميع معاصريه ، لانه فرض شخصيته على الشعر من ثلاثة جوانب : فقد كتب أشعارا رائعة ، وكانت حياته العملية شعرا خالصا ، وكان حاميا لكل شعراء اسبانيا بل لكل شعراء الغرب الاسلامي ، (٣٧) .

ومن اشعار المعتمد التي يعتبرها جارتيا جوميت عالية قوله :

بكت ابن رات الفين غمهما وكسر
منه ، وقد اخنى على الهما الشعر
وناحت وباحت - فاستراحت - بسرها
وما نطقت حرفا يروح به سر
فبا لي لا أبكي ؟ أم القلب صخرة
وكم صخرة في الأرض يجرى بها نهر
بكت واحدا لم تشجها غير نفسه

فديريكو جارتيا لوركا ، وخورخي جيسان ، وفيثينتي الكساندر (نوبل في الآداب عام ١٩٧٧) ورفائيل لبرتي وسوام من جيسل ١٩٢٧ (٣) . وقد جعلت هذه المختارات شاعرا كبيرا . مثل خوان رامون خيمينيث (نوبل في الأدب عام ١٩٥٦) يؤكد فكرته حول أصول الرمزية الاسبانية ، فاذا كان الاتجاه السادس هو تأثرها بالرمزية الفرنسية فان خوان رامون يرى رايًا آخر هو أن الرمزية الاسبانية هي الأصل لأن جذورها أقدم بكثير من الرمزية الفرنسية ، فهي ترجع أساسا الى شعر الصوفي سان خوان دى لاروث (من القرن السادس عشر) والشاعر الاشبيلي . جوستافو ادولفو بيكر (١٨٣٦ - ١٨٧٠) ومن قبلها الى الشعراء العرب الأندلسيين . يقول خوان رامون خيمينيث : (لقد قرأت لسان خوان دى لاروث وأنا طفل . انه رمزي مثل بيكر ، وكل منهما تشبه أشعاره أشعار بول فيرلين . . أيضا الشعراء العرب الأندلسيون رمزيون كما يمكن أن ترى في المختارات التي ترجمها جارتيا جوميت . ففي هذه المختارات توجد آيات لشاعر من اقليم ويلية Huelva لا أذكر اسمه الآن هي أشعار رمزية بمعنى الكلمة » . (٤) ويقول خوان رامون في محاضره له تحت عنوان « الشعر المفلح والشعر المنفتح » : « ما الذي يدفعني للبحث عن تأثيرات إيطالية ، ولدى هذا الكنز الذي لم يكده يسسه أحد منا حتى الآن وهو شعر العرب الأندلسيين في قرطبة وأشبيلية وغرناطة ، الذين تجمع بين عصورهم وعصرونا التالية روابط قوية؟ وبقيامي بملامسة هذا الكنز استطعت أن أحقق الرمزية في أشعاري ، وذلك لأن أفضل ما في ذلك الجانب الإسباني الذي يأتي من شعر العرب وشعر المصوفة ، ويمكن لأي قارئ النشوق من ذلك » (٥) .

وإذا كان هذا الرأي للشاعر الكبير خوان رامون خيمينيث يعتبر فريدا لأننا لم نجد شائعا عند كثير من النقاد الأسبان ، الذين يحاولون حسيبا هو سائد ، استبعاد كل ما هو عربي ، ألا أنه يمثل نقطة انطلاق جيدة ليبحث هذا الموضوع بالتفصيل وتأكيده بالرايين العالمية ان وجدت (٦) . وعلى أية حال فان هذا الشاعر

وابكى لآلاف عبيدهم
بنى صغر او خليل موافق
يمزق ذا فخر ويفرق ذا بحر
ونجمان زمن للزمان احتواهما
بقربة النكراء او وثمة القبر
نحدث اخذ ان عن جنى بقطرة
وان تؤمت نفس لصاحبها الصبر
فقل للنجوم الزهر تيكهما معي
تلهما فلتحزن الانجم الزهر

وجدير بالذكر أن الشعر العربي الأندلسي قد عرف قبل جارتيا جوميت ترجمات أخرى نثرية ، وقد أشار خوان رامون في بعض أقواله إلى أنه قرأ بعض هذه الأشعار في شبابه أي في بدايات القرن الحالي أو أواخر القرن السابق (ولد خوان رامون عام ١٨٨١) ، ولكن ترجمات جارتيا جوميت كانت على أية حال هي المنبأ الأكبر الذي وجه أذهان بعض كبار الشعراء الأسبان إلى هذا الكنز المخبئ للشعراء العرب الأندلسيين .

لكن هذا الاهتمام بالشعر الأندلسي لم يقف عند حد جيل جارتيا جوميت (ولد هذا المستعرب الكبير عام ١٩٠٥ بمغريد ، وتلمذ على ميغيل اسين بالاثيوس ، ثم خلفه في رئاسة قسم اللغة العربية بجامعة مغريد ، وما زال حيا وصحة جيدة) ولكن يبدو أنه أخذ يتواصل خاصة بعد زيادة الاهتمام بالدراسات العربية في اسبانيا . فقد قامت المستعربة ماريا خيسوس رويرو ماتا بترجمة عدد من قصائد المتشد بن عباد ، نشرت خلال العام الحالي (١٩٨٢) في طبعة مزدوجة أي باللغتين العربية والاسبانية بالتعاون بين هيئات عليية ثلاث هي جامعة قطر ، وجامعة أشبيلية ، والمعهد الإسباني - العربي للثقافة بمغريد . وصدرت المجموعة تحت عنوان « المعتد بن عباد - أشعار » .

وقد كتبت صاحبة هذه المختارات مقدمة لها من حوالي ٧٠ صفحة بالقطع الصغير . تناولت فيها حياة المعتد بالتفصيل منذ نشأته في الأندلس حتى موته أسوأ . وأبرز ما في المقدمة هو تلك المقارنة التي عقدتها بين المعتد بن عباد والبطل الملحمي الأسباني المعروف

باسم « السيد » (٨) قالت : « لو أن الأندلسيين كتبوا الملاحم ، لكان بطلها الذي لا ينأزعو هو المعتد ملك أشبيلية . ومع ذلك فإن عدم وجود الأدب الملحمي لم يحل دون تحول المعتد إلى بطل أسطوري ، وإلى شخصية أدبية تشبه معاصره « السيد » . أن مأساة شخصيته التاريخية قد أدت إلى ظهور سلسلة أدبية في التاريخ الإسباني العربي يصعب التمييز فيها بين ما هو حقيقي وما هو زائف . أن المعتد مثل « السيد » قد أثر في ظهور أعمال أدبية خارج وطنه الأندلسي ذلك أن أحداث حياته تشبه أحداث القصة الخيالية حتى أننا لا نحتاج إلى إضافة عناصر أخرى تكيلية لإخراج قصة مفامرات أو دراماس رومانسية . أن الأدب العربي الحديث والأدب الإسباني قد وجدا في شخص المعتد مصنفهما للالهام » .

وثمة وجه آخر للمقاربة بين المعتد بن عباد وبين رودريجيت دياتشي فيفار (السيد) هو أن المعتد قد أثار اهتمام عالم أوروبي كبير هو المستعرب الهولندي رينهارت دوزي (١٨٢٠ - ١٨٨٢) الذي وجد متعة في طبع كل النصوص العربية بملكة أشبيلية ، وقام بكتابة حياة المعتد بأسلوب رومانسي في كتابه « تاريخ المسلمين في اسبانيا » (١٨٦١) ، ومنذ ذلك الحين والكتابات عن المعتد تسود في اللغة العربية أو في اللغات الأوروبية كثيرة ، وإن كانت تختلف فيما بينها . أي أن المعتد بن عباد قد أصبح مثل شخصيات الملاحم تخضع شخصيته وسيرة حياته للإضافات أو للتعديل أو إلى غير ذلك ما يدخل في هذا النمط الأدبي المعروف في الآداب المالية وهو « أدب الملاحم » . ومن هنا يأتي ثراء هذه الشخصية وإعتمتها على المستويين الفني والمحمي .

وتشير المؤلفات إلى خاصية أخرى من خصائص المعتد هي أنه قد كتب الشعر لنفسه ، إذ لم يكن في حاجة إلى مدح الملوك مثلما كان يفعل عامة الشعراء ، ولذلك فإن شعره صادر مباشرة عن الوجدان ليخرج عن إرقى العواطف الإنسانية وهذا شيء أشار إليه من قبل جارتيا جوميت ، إذ قال - بعد شرحه للاتجاه الشكلي للمساند

في معظم قصائده الشعر الأندلسي : - « ولكن هذا لا يعني أن الشعر الفنائي العربي الأندلسي يخلو من قصائد الألم الرائعة » وإن كانت هذه القصائد تدور حول شخصية المعتد .
فقصائده أغنيات التي أنشدها الشاعر - لذلك نفسه وعبر فيها عن مرارة الدجج والنفي تصد من أروع الشعر العالمي . وهناك أيضا القصائد الرائعة التي خصصها ابن اللبابة عن إطلال مملكة أشبيلية » (٩) - وتقصور ماريا خيسوس روبرا في معرض حديثها عن شعر المعتد : « إن مفتاح وضوح هذا الشعر يكمن في حدث أدبي فريد هو صفته المكنية ، ذلك أن هذه الصفة جعلته يستخدم الشعر لا أن يكون خادما له » (١٠) .

ومن أروع هذه الأبيات التي اختارتها المستعربة الإسبانية قول المعتد يخاطب زوجته الشهيرة اعتماد ، التي تحولت هي الأخرى إلى شخصية أسطورية :

الخاتبة الشخص عن نظري
وحاضرة في صميم الفؤاد
عليك السلام بقدر الشجون
ودمع الشجون وقدر السهاد
تملكت مني صعب الغرام
وصادقت ودي سهل القياد
مرادى لقياك في كل حين
فياليت اني اعطى مرادى
اقبى على العهد ما بيننا
ولا تستحيل لطول البعاد
دستت سمك الحلو في طي شعري
وألفت فيه حروف « اعتماد »

وهذه أبيات لو حذفنا منها كلمة « اعتماد » لظنها القاري - إذا لم يعرف ناضحا - إحدى روائع الشعر الوجداني المعاصر ، وذلك لسهولة فهمها وجزالتها وتعبيرها عن أحر العواطف الانسانية وأكثرها تأثيرا في النفوس ، وهذا الشعر الوجداني الصادر مباشرة عن عاطفة الشاعر ليس كثيرا في الشعر الأندلسي . وقد قرأنا دواوين بعض الشعراء الأندلسيين فما خرجنا

منها الا بمقتوعتين أو ثلاث من هذا النوع الذي يجمع بين صفتي القدم والحداثة في الوقت نفسه أو بتعبير آخر الذي لا يحس القاري - نجسوه بآية غرابية بل يقرأ وكأنه صادر عن شاعر عظيم معاصر - وهذه - في رأينا - هي ميزة الشعر الخالد ، أي الذي يستطيع تخطي حدود الزمان والمكان . وشعر المعتد بن عباد كله تقريباً من هذا النوع ، ولذلك فإن الشوكة الناتجة عن قراءته تصيب القاري العربي كما تصيب القاري الإسباني أو أي قاري آخر . ومن هنا فإننا لا نستغرب أن يفكر شاعر كبير مثل خوان رامون خيمينيث ، قرأ مثل هذه الأشعار الوجدانية المختارة بدقة واحكام ، في أن يكون الشعر العربي - الأندلسي هو أصل الحركة الرمزية ، ذلك لأن هذه الحركة وإن كانت قد بلغت قمة التأمل العقلي وفوضى الحواس إلا أنها نبتت أساساً من الوجدان ، وكان أعظم شعرائها وهو بول فرلين أقرب إلى شعر الوجدان منه إلى شعر التأمل العقلي الخالص .

نأتي الآن إلى الشعر العربي المعاصر فنجد ان واحداً من أبرز شعراء الاتجاه الحديث هو الشاعر العراقي عبيد الوهاب الأنباري قد بدأ بفرد الساحة الإسبانية مع نهاية الستينات . فقد صدرت له باللفة الإسبانية حتى الآن خمسة دواوين هي : « أشعار في المنفى » التي ترجمه فيديريكو اربوس وصدر عن البيت الإسباني - العربي عام ١٩٦٩ ، و « الذي يأتي ولا يأتي » الذي صدر عن دار نشر ايوسسو عام ١٩٨٢ وترجمة فيديريكو اربوس أيضا ، كما أصدرت الدار المذكورة عام ١٩٨٠ ديوانا آخر هو « الموت في الحياة » ترجمة المستعرب المذكور . كما قامت المستعربة كارمن رويث بترجمة مسرحية « محاكمة في نيسابور » ونشرتها عام ١٩٨١ دار نشر « لقاء » Encuentro . وقد صدر منذ قليل (في شهر أكتوبر ١٩٨٢) ديوان « قصائد حب على يوابات العالم السبع » ، وسوف ينشر في خلال عام ١٩٨٣ ديوان آخر هو « سفر الفقر والثورة » . وهذان الديوانان قام بترجمتهما أيضا المستعرب فيديريكو اربوس الذي يمسد رسالة للدكتورة بجامعة مدريد عن شعر عبيد الوهاب البياتي . وقد ترجم المستشرق المعروف

بدر و مارتينيت مونتاييت حوالى خمسين قصيده عبارة عن مختارات من اشعار البياتي تشمل الفترة من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٨٠ تحصل عنوان « حبي أكبر مني » وهي عبارة مقتبسة من إحدى قصائد المختارات ، وصوف يصدر هذا الكتاب في المكسيك والارجنتين واسبانيا في وقت واحد عام ١٩٨٣ . كما نشر السيد مونتاييت بعض قصائد البياتي في مجلات دورية مثل قصيدتي « الى رفايل البرتي » و « النور ياتي من غرناطة » . وهكذا فانا حتى عام ١٩٨٣ سوف نجد أكثر من سبعة أعمال منشورة باللغة الإسبانية للشاعر عبد الوهاب البياتي . وقبل أن ننسى في تناولنا لهذه الأعمال بالتحليل الموجز ، نود أن نشير هنا الى أن اهتمام المستشرقين بالشعر العربي المعاصر عامة ينصب على الشعر الجديد ، أي ذلك الشعر الذي أبدعه جيل الخمسينات في العالم العربي مثل نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ، والسبب الرئيسي في اهتمامهم هؤلاء ، على ما يبدو ، هو أن اتجاهات النقد الغربي فيما يخص الشعر العربي ترى في شعر هؤلاء الشعراء التعبير الأمثل عن قضية التطور الإبداعي الخلاق في الشعر العربي المعاصر . ومعروف أن المنظور الغربي في النقد يعطي قضية التطور دورا هاما في عمليات الإبداع لا يقل بأية حال من الأحوال عن القيم الفنية في الشعر . ولذلك فانه بصرف النظر عما أبدعه جيل الخمسينات من قيم فنية وجمايلة في الشعر ، فإن دورهم في مجال التطور الإبداع لا يقل بأية حال من الأحوال عن القيم يكون له تأثير حاسم في المستقبل . كما أن دورهم سيكون أكبر من ذلك فيما يتعلق بالتعريف بالشعر العربي على المستوى العالمي . وتجدر الإشارة هنا الى أننا في دراستنا للشعراء العالميين الكبار أمثال الشاعر المكسيكي أوكتابو بات والاسباني خوان رامون خيمينيث أو جارتيا لوركا أو سواه نجد وجوه شبه كثيرة ، معظمها فيما نمتدح مصادفة ، بين أشعارهم وأشعار جيل الخمسينات العربي ، وما ذلك الا أن شعراءنا العرب المحدثين قد استطاعوا أن يلفوا بأشعارهم قمة الإبداع الانساني . ولعل هذا

سوف يقرب مستقبلا بين عمليات الإبداع في الشرق وعمليات الإبداع في الغرب ، والدليل على ذلك هو أن أشعار عبد الوهاب البياتي والسياب وعبد الصبور وسواه من الشعراء الكبار المحدثين أصبحت قريبة من افهام القراء الغربيين ، وبدلا من أن يجد هؤلاء القراء أنفسهم في بعض مقطوعات قنط من الشعر العربي القديم وبالأخص الشعراء الكبار الجاهليين والاسلاميين وفي شعرهم مثل المتمد بن عباد ، سوف يقرؤون كل أشعار البياتي فلا يجدون فيها ما يخالف آمزجتهم وأهوائهم . وليس معنى هذا أن شعر هؤلاء أرفع من شعر القدامى ، كلا ، ولنا هنا في مجال المقارنة بين الشعراء القدامى والمحدثين ، ولكننا نمنى جانبا طاهرا في أشعار المحدثين هو أنهم أقرب الى السروح العالمية وإلى روح العصر ، وأكثر تهيؤا للدخول في هذه الساحة ، وأكثر سهولة بالنسبة للقارئ الأجنبي ، ثم أن شعرهم كله صادر عن الوجدان مباشرة أو من منظورات خفية مما يجعله مؤهلا كله لأن يتركه ويفهمه أي قارئ . وبالطبع ليس كل ما يكتب من هذا النوع يعتبر شعرا حديثا ، ولكننا نمنى هؤلاء الكبار الذين نفخوا في الشعر العربي المعاصر روحا جديدة لم توجد فيه من قبل . وهذه - فيما نعتقد - هي روح قيمة تجديدية استحدثوها وأضافوها الى تراث القنماء (١١) .

ويتحدث فيديريكو اويوس عن دور هؤلاء الشعراء في تطور الشعر العربي في مقدمة ترجمة ديوان « قصائد حب على أبواب العالم السابع » فيقول : « معروف تماما لدى كل المهتمين بالأدب العربي المعاصر أن الشعراء العراقيين من الجيل المسمى بجيل الخمسينات قد قاموا بعملية تطوير عميقة في بنية الشعر العربي ويعتبره التقليدية . وهذه العملية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتجديد الجذري الذي استحدثوه سواء بالنسبة للموضوعات والمضمون أم بالنسبة لبرؤية الشاملة للقصيدة . أي أنهم بما استحدثوه من مفهوم مختلف للقصيدة ووظيفتها ، وبما أثاروه من طرح حيوي وأدبي لقضية الارتباط الضروري بين التفكير والصور والأشكال التصويرية

وتقافة إنسانية جديدة لا بد وأن تمضي إلى الأمام
وسط الموتى وابتعائاتهم ، نحو العدالة والحرية .

ويشير أربوس إلى أن التواوين (١٢) الحسنة
التي نشرها عبد الوهاب البياتي منذ عام ١٩٧١
حتى عام ١٩٧٩ تمثل عملية تجديد حاسمة في
لغة وإيقاع وبنية القصيدة ، وتمسقا أكثر في
الرموز والموضوعات المطروقة وحضورا أكثر
للتصوف العربي القديم ، وهو أمر واضح في
كل أعمال البياتي منذ الستينات . وهذا يعني
أن شعر عبد الوهاب البياتي ظل يتواصل في
عملية تجديد مستمرة . فدواينه الأولى التي
نشرت في الفترة من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٦٠
وعدها ستة (١٣) تمثل في البداية امتدادات
لما بعد الرومانتيكية الأوروبية والعربية ، فضلا
عن اتجاهات التجديد الصروسي والنمسي في
القصيدة وهي أشياء سوف تختفي عندما تظهر
الطروحات الوجودية وغلبة الالتزام السياسي
على المضمون ، مما ساهم بشكل في إضفاء صورة
الشاعر المقاتل الثوري على البياتي لدى القراء
العرب وبالأخص من الشباب .

أما ديوانا « النار والكلمات » و « سفسر
الفقر والثورة » اللذان نشرهما عامي ١٩٦٤ و
١٩٦٥ على التوالي فيمثلان مرحلة انتقالية لم
طابعها الرئيسي هو استخدام الرمز كأساس
للخلق الشعري . ثم يأتي بعد ذلك ديوانا
« الذي يأتي ولا يأتي » (١٩٦٦) و « الموت
في الحياة » (١٩٦٨) وهما يمثلان - كما
ذكرنا - أول تطور كبير منظم في الزمان الشعري
عند البياتي .

ولا شك أن اهتمام هذا الناقد الإسباني
بديوان « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في
الحياة » يأتي من قيمتها الفنية والجمالية
والإنسانية التي يمكن أن يلتزمها أي ناقد غربي .
فبالإضافة إلى ما ذكره هو نفسه في تحليله لكل
منهما في المقدمة التي كتبها لترجمته إلى
الإسبانية ، نجد مثلا أن عبد الوهاب البياتي في
كتابه « الذي يأتي ولا يأتي » يبلغ قمة التعبير
الشعري عن الوضع العربي بخاصة والوضع
العالمي بعمامة . فهذا الديوان كما - نرى - عبارة
عن صرخة في عالم الأكاذيب واللامعقول والمبت

لم يعد الشكل المحافظ للقصيدة القديمة - الذي
ظل سائدا حتى جيلهم - يصلح كأداة للتعبير
بالنسبة لهم بأية حال من الأحوال . ومن ثم فقد
حاولوا إدخال تغييرات كبيرة عليه . إن مهمة
إبداع الشعر الجديد التي واجهها هؤلاء الرواد
في نهايات عقد الأربعينات تمثل عملية تطور
طويلة شاقة ، وأبوابها بالطبع لم تقفل بعد .
وقد شارك في هذه العملية - كل من منظوراته
الخاصة ومواقفه - كل شعراء العالم العربي -
الذين ألوا على أنفسهم القيام بهذه التجربة .
وفي إطار المنظور العام للأوضاع الأيديولوجية
المتغيرة والمضطربة الذي تدخل ضمنه هذه
الأعمال ، نجد أن موقف كل منهم يتراوح بين
الرفض الكامل للتراث الشعري العربي وبين مواقف
أخرى أكثر اعتدالا تحاول صياغة القصيدة في
إطار الثقافة العربية بعمامة والإدوية بخاصة ،
مع الاستفادة من قيم ومعطيات الشعر العالمي
الظهير في القرن العشرين ، وبالأخص المكتوب
باللغات الإنجليزية والفرنسية والروسية .

ويرى هذا الناقد أن عبد الوهاب البياتي هو
الذي حمل هذه المهمة التجديدية الحاسمة في
الشعر العربي إلى نتائجها الأخيرة ، ذلك لأن
بدر شاكر السياب قد توفي في ريعان شبابه
بعد مرض عضال عام ١٩٦٤ ولم يبلغ عمره
الأربعين عاما (ولد عام ١٩٢٦) ، ونازك الملائكة
قررت التخلي عن تجربتها الأولى وعادت إلى
القوالب التصويرية القديمة . أما عبد الوهاب
البياتي ، فهو الذي ظل مؤمنا بهذه التجربة الجريئة
ومازال يواصل العطاء حتى الآن . وقد بلغ البياتي
في ثنائية « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في
الحياة » قمة النضج الفني . وهذان الديوانان
يمثلان تكتيفا للموضوعات الرئيسية في شعر
البياتي ، وأول تطور كبير منظم في عالمه
الشعري . فقد استخدم فيها عناصر من
الميتولوجيا اليونانية ووادي الرافدين حيث مزج
بين هذه العناصر في نضج فني عظيم . كما
استطاع تطوير بعض أدوات الحضارة العربية
القديمة ، فضلا عن معطيات تاريخية وثقافية
معاصرة . وقد قدم الشاعر في هذين الديوانين
رموزا أسطورية - شعرية عن المحبوبة والمدنية
والبطل ، وذلك بهدف إرساء قواعد عالم جديد

- أساسة المحترفون ورجال المال والمالوك

سادة هذا العالم المتهوك

وأنت سيد بلا مملوك

عليك مكتوب بأن تحوم حول السور

تلتفت الفئات والقشور

تجوب هذا العالم الماخور

منسحقا مقرور *

ويقول في قصيدة « طردية »

أهكذا ينتحب العشاق ؟

ويفرق النهار في البحيرة الكبيرة ؟

وترحل الطيور

والأرنب الملعور

يموت تحت قدم الصياد

مغضبا بنمه الأوراد

- لودكا يجر والفا للموت في الملياد

أمامه ، كانت كلاب الصيد تجري

نتيج الجلال

أهذه الآلام ؟

وهذه السجون والأصفاد

شهادة الملياد يا خيام

في هذه الأيام ؟

هذه إذن هي صرخة عبد الوهاب البياتي في علم
يحنى ، بالمأس ، يعدم فيه الأحرار ، وننتهب فيه
فلسف انقيم الانسانيه . وتنعدم الفروق بين الحقير
والغنى بحيث يختلط كل شيء . وفي عالم لهذا
لا يجد الشاعر إلا ملجأ وحيدا هو الينبوع السارى
في داخله . والبياتي بالرغم من هذه العيشة
لا يصيبه اليأس لأنه يحلم بعالم جديد يظهر
من بين حطام الموتى وانبعاثاتهم . وهكذا فإن
تجربة عبد الوهاب البياتي تجربة انسانية .
ومن ثم فانها يمكن أن تثمر انتباه القساري
الأجنبي قبل العربي . ونحن نزع بانها سوف
تجذب قراء كثيرين في اسبانيا وأمريكا اللاتينية
مما سوف يساهم في فتح عوالم جديدة أمام
الشعر العربي المعاصر . وحسب علمنا فإن بعض

الذى يعيشه الانسان العربي منه فترة كتابه
الديوان في الستينات حتى الآن كما انه صرخه
في اوضاع الانسان المتدهور الذى عبر عنه ايضا
ادباء آخرون مثل اليركامى وكتاب الميث أو
الامسقول . ولذلك فإن التيار السائد فى
الديوان هو التيار الميثى . وعبد الوهاب البياتي
مدرس جيدا لهذا الاتجاه وواع تماما بما يقول .
ومن ثم فإنه يبدأ الديوان بكلمة لشيخ كتاب
الميث « اليركامى » تقول : « كل فنان يحتفظ
فى اعماقه بيسوع فريد ، يشكل مصدر تصرفاته
وأقواله طوال حياته . أن هذا الينبوع ، بالنسبة
الى ، يظل أبدا ذكريات عالم اليأس والضوء الذى
عشت فيه لفترة طويلة » .

وستطيع ان نقرأ اى قصيدة فى هذا الديوان
نرى نجد يبرز الميث ساريا فى كل دماغها .
ويسى هذا يعرّف على شاعر حساسى متواصل
مثل عبد الوهاب البياتي ، بعد ان روى المعجر
العربى يستسرى فى كل مكان من المحيط الى
الخليج : عجز عن مواجهة الاعداء فى الحارح
والداخل ، وعجز عن ادراك سبل التقدم . وسن
نامل اننا نعود المروسة على الانسان العربى
من داخله ومن خارجه . واستسلام . انتر يوما
يهد يوم لهذه العيود والأغلال . كل هذا ادوله
الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي فى الستينات
إبان بدايه انفسار الثورة العربيه وعجزها حيال
المساسس خارجيه وداخليه . وانا اصغنا الى
ذلك عجز الانسان عامة عن بلوغ المدينه
الفاضله فانا نجد قصائد عبد الوهاب البياتي
عبارة عن صرخه فى واد او نفخة فى رماد كما
يقال . ولهذا فإن البياتي يستلهم فى هذا
الديوان رهوذا شرقية واخرى غربية مثل « الخيام »
وعائشة - الحببية « و « لودكا » . ولنقرأ بعض
الاييات من قصيدة « الليل فى كل مكان » كى
نجد الشاعر وقد بلغ به « انقرف » أقصى
الدرجات ، وهي خاصه من خصائص الكتابات
المبئية . يقول :

الليل فى كل مكان ، وأنا انتظر الإشارة

- وددت لو اغرقت هذا المركب الملى بالجزران

وهذه المدينة الموصسة الشمطه

لو علق الشاعر - هذا البيضا الأور السكران

من ذبله ، بالكلمات - والتمى الصلعا *

المجلات المتخصصة التي تصدر في أمريكا اللاتينية قد اهتمت بنشر بعض القصائد المترجمة للشاعر عبد الوهاب البياتي فضلاً عن أحاديث أجريت معه حول أشعاره - ومعروف أن الشعر في أمريكا اللاتينية قد بلغ درجة عظيمة من الشهرة والانتشار على المستوى العالمي ، وتجمعه والشعر العربي المعاصر وجوه شبه كثيرة تأتي في معظم الأحيان مصادفة (١٤) نظراً لأن

شعراء أمريكا اللاتينية ما زالوا مجهولين حتى الآن في العالم العربي ، كما أن الشعر العربي أيضاً مازال مجهولاً في هذه القارة الواسعة . ومن هنا يكون للنشر قصائد عبد الوهاب البياتي بالأسبانية أهمية أخرى كبيرة تضاف إلى أهمية النقل إلى لغة أجنبية في حد ذاته .

ملوك : حامد أبو حمدة



هوامش :-

(١) انظر للتخصصات المذكورة ، الطبعة الإسبانية
صفحة ٥٥ .

(١٠) المصدر المذكور لأريبا غيموس صفحة ٦٥

(١١) حتى لا يسيء البعض فهم هذه الفقرة ، ويصور أننا ننفي من قيمة الشعر العربي القديم نحب أن نسجل هنا - بعد اطلاعنا على أشعار لغات أخرى - أن شعراءنا القدمين من أروع الشعر وأعذبه وأكثره قيمة على المستوى الإنساني ، وإن كان يحتاج إلى من يفتش عما فيه من قيم في عصر ودول شديدين ولكن ثمة نصيبه أخرى نؤمن بها إيماناً جارحاً هي ولغتنا التام بقوله « ما ترك الأولون للأخريين شيئاً » . ولذلك فإن تجديدات شعرائنا المحدثين الكبار تمثل إضافة هائلة للتراث العربي ولتراث الإنسانية أيضاً . وإن نبني حضارتنا المعاصرة إلا إذا عرفنا كيف نلهم معاصرينا مثلاً فنقد قصائدنا كما نلهم الأمم الأخرى .

(١٢) هذه الدواوين هي : قصائد حب على ربوات العالم السبع ، بغداد ١٩٧١ ، و « سيرة ذاتية لسان النار » ١٩٧٤ - وكتاب « البحر » ، بيروت ١٩٧٥ - و « قبر شيراز » ، بغداد ١٩٧٥ - و « مملكة المستنقة » ، بيروت ١٩٧٩ .

(١٣) هذه الدواوين هي : ملائكة وشياطين ، بيروت ١٩٥٠ - و « إباريق هشة » ، بغداد ١٩٥٤ - و « الجهد للأطفال والزيتون » ، القاهرة ١٩٥٦ - و « أسرار في للنفس » ، القاهرة ١٩٥٧ - وعشرون قصيدة من برلين ، بغداد ١٩٥٩ - و « كلمات لا تموت » ، بيروت ١٩٦٠ .

(١٤) تجدد الانتباه هنا إلى أن عبد الوهاب البياتي قد قرأ لبعض شعراء أمريكا اللاتينية مثل الشاعر الشهير بابلو نيرودا الذي اشتهر أيضاً بشعره النضال ضد التهم والطغيان أما مسألة تأثير البياتي أو عدم تأثره ببابلو نيرودا فنحتاج إلى دراسة خاصة ، ولكن طرح هذه الفكرة على أي نحو يتمثل وجهها من وجوه التطور في الفاعل والقيم الشعرية بنسبنا العربي المعاصر ، وللمصادفة في أية حال هي أكثر الاحتالات وروداً إلى أن تتأكد إمكانية التأثير المباشر إذا صدرت في هذا الموضوع دراسات جادة قيمة .

(١٦) مثل ديوان ابن خالمة ، الذي ترجمته إلى الإسبانية وكتب مقدمته له - بوليدان خيرب - نيسيس ، وحصلت بذلك على درجة الدكتوراه في الأدب العربي تحت إشراف أميليو جارتيا جيوميت وقد نشرت هذا الديوان كلية الفلسفة بجامعة برشلونة - قسم اللغة العربية والإسلام - عام ١٩٧٥ .

(١٧) ترجم مقدمة هذه المختارات إلى اللغة العربية ، وجاء بالإتيان العربية الأصلية مع الزيادات التي يستوجبها النص في أصله العربي الدكتور حسين مؤنس .

(١٨) انظر عن هؤلاء جميعاً مقالاً في مجلة « البيان » الكويتية ، العدد ١٦٨ ، ديسمبر ١٩٨٢ ، تحت عنوان « شعراء الاندلس : لماذا هم أبرز الشعراء الأسبان ؟ » .

(١٩) انظر هذه الفقرة في كتاب ريكاردو جويون « محادثات مع خوان رامون خيسبيث » بالإسبانية ، طبع هيئة نشر دلتوروس عام ١٩٥٨ ، مدريد ص ١٠٢ . وجدير بالذكر أن خوان رامون من مواليد قرية هوجا - ألباية لألهم ويسلعة Huelva بمنطقة الاندلس ، وكتابه « حباري ورو » مترجم إلى نسمة ، عربية ترجمة كاملة قام بها الدكتور لطفي عبد البديع ، ومعتنقات منه ترجمتها عن الإنجليزية الأستاذ عباس محمود العقاد ضمن كتابه « مسامر أندلسي وجائزة عالية » .

(٢٠) نشرت هذه المحاضرات في كتاب عنوانه « الفصل المنع » ، إيجلار ، مدريد والمسيك : عام ١٩٦١ والفقرة المذكورة موجودة في صفحة ٩٩ من هذا الكتاب .

(٢١) هنا هو محاولتنا في أحد فصول رسالتنا للدكتوراه عن شعر خوان رامون خيسبيث ، وإن كنا نعتقد أنه موضوع يحتاج لجهود كثيرة من الدارسين .

(٢٢) انظر مختارات جارتيا جيوميت ، الطبعة الإسبانية ، مجموعة أوسترال ؛ مدريد ، ١٩٧٩ ، صفحة ٣٣ .

(٢٣) قام الدكتور الطاهر مكي بترجمة « ملحمة السيد » إلى اللغة العربية ، مع مقدمة طويلة مفصلة ، الطبعة الأولى ، دار الطائفة ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

رحلة جديدة

عبد السميع عمر زين الدين

وإذ تميل الشمس نحو الغرب
يعبفه ضيؤها بحمرة اللهب
والرُوع المرفأ في المساء
يغمره بسحره القمصر !
وفوق وجه المقضمض الأضواء
ينساب زورقي
كنفمة راقصة شرقية الوتر !

...

ما أروع المساء حين يلتقي
برؤية قديمة ، وأمل طويته !
أعددت للإبحار زورقي ،
مرساته رفعتها ، شرعاه نشرته .
وقلت : أصبر المحيط مرة
فطلما حلمت أنني عبرته .
وقلت : أحيا قصة مثيرة ،
فقد تكون القصة الأخيرة ،
ولأجعلن الرحلة الجديدة
نهاية شامخة ظافرة مجيدة

...

بزورقي الفريد سوف أعبّر المحيط .
تدفعه الأحلام .
يقبّل الضياء .
يعانق الأنعام
يسكره الرذاذ .

الشاطئ ، الرحيب ساحة الغروب ،
يحتضن الزوارق الجميلة ..
لكن زورقي الفريد فاقها جمالا ..
كفارس على جواده الكريم يرقص اختيالا .

...

المرفأ القميص باهر الجلال
يغمره الغيب بالأضواء والظلال
وفوق مائه المسوّج ،
يتيه زورقي كملك متوّج .

...

كمعبّد لرعمسيس زورقي النبيل
بنيته من سروّة عريضة
من خضرة المروج حول النيل
كسوته ألوانسه الرقيقة
شرعاه الرشيق فائق المعجب
اختارته من التسميح البتق
خيوطه من الحرير والذهب

وقيل أن يغيب عن سائه القمر
أكون قد بلغت شاطئ الشمال .

• • •

بدأت رحلتى ،
أنا وزورق وفوقنا الماء
سماؤنا بلاغيوم

ترقص فى رحبتها النجوم ،
وعند أفقها البعيد

تبعث نجمة الشمال ضوئها النبيل ،
وحولنا المحيط . موجه وديع ،
تغمر وشوشاته الآفاق بالأنغام .

• • •

أبحرت كل الليل .

وقبل أن ينأى بوجهه القمر ،

وتختفى النجوم فى غلالة السحر ،

ألقيت نظرة مشوقة إلى الأفق ،

فلم أجد سوى المحيط . والساء

وعندما جلل وجه الشرق شاحب الضياء ،

نظرت مرة إلى الورا ،

ثم نظرت للوراء مرتين ،

فكان شاطئ الجنوب عند مرمى العين .

• • •

فى الأفق الشرقى باتت شمسنا الحثيئة

ومعها بانئت لى الحقيقة ،

فزورقى رائحة ألوانس .

ونجمة الشمال كانت فى الأفق ،

وهذه الأنسام غملاً الشراخ .

لكن قاع زورقى تغمره المياه .

فزورقى قد بليت أخشابته ،

وقد وهى هيكله العتيق .

• • •

وجّهت للجنوب زورقى .

جلّفت باليلدين نحو الشاطئ .

بلفته عند الظهيرة .

وخفت فى المياه ،

دفعت زورقى بمساعدى

وسدته الرمال .

أنزلت صارية .

شراعه طويته .

• • •

جلست فوق الرمل جنب زورقى .

ما أعذب النهاية !

بدأت رحلة جديدة بزوق عتيق ،

وكنت مثل زورقى ،

تدفعنى الأحلام .

أقبل الضياء ،

أعانق الأنسام ،

ولم يكن خصرى سوى رذاذ

يجف قبل أن يبلى الشفاه .

• • •

القاهرة : عيد المسيح عمر زين الدين

يوم ترقفت الجنونك

□ اعتدال عثمان □

تجمعت الرائحة الصادرة من فم حامدين في
تجويفي الاكبر . كنت انفاسي ترقيا لحركته
التالية . كثر الفتى وزام وضغ شفتيه مطلقا
بصفة اندمجت مع رذاذها لتغطي جسدي كله ،
وتسكن رغوتها التجويفين للمشكلين لكيساني
الرصاصي تلاشت الفقايق سرايا . ازدد
انكماش نتيجة الإهانة والليل . قبل أن أستعيد
توازني وجعت جسدي يحتك في موضع حائل
الزرقاة بين بقعتي شحم في سروال حامدين .
جفف الاحتكاك بللى . انفرجت أساريه العابسة
قليلاً لمرأى فضيتي الرصاصية تعود الى حالها
الأول قبل تراكم طبقات الأحبار . سرى الى
احساس يمزج من التفاؤل والتوجس ، فانا أعرف
منذ سنوات كثيرة لا أستطيع عدّها ، إن موعده
الدورة الثانية لشأى الصباح سوف يعين بصد
قليل .

أخيرا حلت طلعة عم بدوى على البعد . انفرجت
أصابع حامدين المطبقة على أنفاسي . فسكنت
أوجاعي قليلا . الملح الآن جانب وجه عم بدوى
وخطوط الهزال تفور ، مع الزمن ، في وهاد
وجبه النوبي المنعم ، وقد لصق به ذلك التعبير
الثابت الذي لم يتغير منذ وعيت وجودي في هذه
المطبعة ، تعبيرا لا ينم عن اهتمام أو فتور ، ولا
يفصح عن سخط أو رضى .

بدأ الآخرون في التحلق كما جرت العادة ،
وتصاعقت صيحات هنا وهناك تنادى من شرد ،
وتلطم الشمول حول الصينية المهشمة الحواف
عليها أكواب الشراب المأكن ، ولتلاقي تصلصل
داخل الأكواب كأنها أجراس كنائس في أيام
الآحاد . ألقى بى حامدين ، والوعيد ينطق في
عينيه ، منفلرا بأن هدنة الشبأى سرعان ما
تنقضى .

انا الآن أتم بلحظات سكيئة نادرة ، يفرني
احساس رثيف ناعم ، أشعر أنى ارتفع فوق
بقية الحروف والكليشيات المرصوعة عن يميني
ويسراى . قامتي الآن توازي قامة المكتبة الضخمة
التي سوف تسرى في عروقها الكهرباء بصد
قليل ، فيبدأ الجنون . تنهضنى آلاف الأوراق ،

انكشفت في موضعي ، ارتصعت ذؤاباتي
للامسة أصابع حامدين الحشنة ، طبقت على
الأصابع انتزعتنى من مكاني في الصفحة في عنف
المغيظ شملت ثناياي نظرة فاحشة ومضيت
كشرلوة كهرباء تصدر عن سلك مكشوف في
المكنة التي تحتل فراغا هائلا في المكان . قربنى
من فمه ، فجأة اجتاحتني ، زوبعة محملة برائحة
بصل نفاذة ، ذكرتني بروائح تحاصرني ، كل
صباح ، مع اقتراب الأسطى الكبير في دورة تمام
سير العمل . ففي ساعة مملوءة ، يكون الى جوار
المكنة . يلقي نظرة تشمل الحروف والكليشيات
وتوضيب الصفحة النهائي . لا أذكر أنى لمحت
في عينيه غير تلك النظرة الواحدة الكلية ، نظرة
تطرد آثار نوم يحط على جسده ساعات ، يخمد
دون أن يسبح عليه نمة الاكتفاء ، تماما مثل
وجبة الصباح التي يلقي بها في أحشائه ،
ويجشأها في وجهي ، وتتطلب دقائق عديدة ،
قبل أن تتبدد كثافة الهواء المنبث من ذلك
الجوف المحترق بمخلفات الكيف ، وسحابات
الدخان المحتبس في شعبه الهوائية ، وقبل
أن تعود روائح الأحبار والرق وصحائف الزنك
الى انتشارها الأليف .

دون أن يدري ؟ وإذا كان حدث مرة أو مرات ، ألم يلحظ أحد ؟ وما دام الأمر كذلك فلماذا لا يفعلها هو الآن ؟ لأن يكون هذا خروجاً عن الأصول التي تلقاها أباً عن جد منذ التحق بجمه الأكبر (- الكار) ؟ انه لم يفعلها من قبل ، والوقت يمر ، ولابد من حل عاجل ، لابد .

كان حامدين قد كف عن الحركة وأصبح في مواجهة تماماً ، وكانت حدقاته قد اتسعتا اتساعاً صغيراً ، وعلت هبماته فوق الأصوات الأخرى ، لم أستطع أن أتخاشى رجفة هزت كيانى ، لكن ما كان الخوف ، ولا أى شيء آخر يفعله حامدين في تلك اللحظة ، بقادر على تغيير موقفى . كانت اشاراتى المبثوثة قد أحدثت أثراً ، خلخلة في الفضاء الفاصس بينى وبين زميلتى الرائ ، وتم التراسل بيننا ، وحسنت الوصل .

لا أدري ما حدث بالضبط ، لكنى أذكر ضجة كبرى ، لم أميز منها غير هدير الموتور الذى انطلق من عقاله للحظات ، وصوت حامدين منفرجاً بصبرات لم أتبينها ، وهرج شديد ، وأصوات أخرى غاضبة تتداخل مع صوته ، وتصل الى عنان السماء ؛ والأسطى الكبير يأتى مهولاً في تمام يقظته ، وحلقة الفتية تحيط بجسامدين تحاول زحزحته من جوار المكنة ، وهو يتشبث بيد من حديد في عامود ثابت ، ويواصل صياحه ملوحاً بيده الأخرى ومشيراً الى مكاني ، والضجة تملأ ، والهرج يزيد ، والأصوات تتداخل والأبدي تتشايك ، وأشياء صلبة تتطاير في كل الجهات وبدا كأن الجدران تتصدع ، أو كأنها نهاية العالم .

أخيراً آيت العاصفة الى هدوء ، غمرنى ضوء النهار من خلال النسيج الناحسل لجيب سروال حامدين . شعرت بأصابعه المشنة تدغدغنى في رفق ، وبحرارة فخذه في الجهة الأخرى تبث الدفء في جسدى . أدركت أننى سوف أصاحبه لأمد طويل .

القاهرة : اعتدال عثمان

المنبسطة ، تستلبد المعنى من وجودى . وأنا أنعبد أحاول أن أدمعها بقوتي كلها ، أستقطر طائتى في محاولة التصلص ، وهى تنهش وتنهش ، وأنا أصرخ وأتلوى ، أزداد تصلباً ، انكفى على وجهى مرة ؛ أخرج عن الهامش مرات ، أقفز الى السطر التالى ، أتلحق بزميلتى كلى تنجيدنى ، أحاول أن أستقر سكوتها واستسلامها الدليل ، التى بكيانى الى جوارها ، أجلب يديها في عنف فيتمطط جسدها ويصبح خطأ مستقيماً .

أما حكايتى مع زميلتى ، الرائ ، فهى في الحقيقة لا أجرؤ على نطق الكلمة هكذا فاترة ، إن ما بيننا ليس حباً بالمعنى المألوف ، فالحروف تتلاقى في سلام ، تتداخل أو تتجاور ، تشكل كلمات أو جملاً تشق مجرى حياتها المادية في هدوء ودعة ، تبدو دائماً كأنها وزنت بميزان دقيق تعديل كفتاه بحساب معلوم ، ونادراً ما يختل الميزان فيتناهى الى سمعى حديث عن التفسير والتجديد والثورة وأشياء غريبة من هذا القبيل ، يختلف الناس حولها لأسباب تتجاوز حدود علمى ، وتسلخ في دوائر لا أعرفها . كل ما أعرف أن ما بينى وبين زميلتى الرائ أمر خطير ، مسألة حياة أو موت .

أنا بما نستطيع أن نفعل الكثير . نحقق معجزة نوقف هذا الجنون ، حسبها أن تمد لي يدا ، أو ترضى بأن تلتقط يدي الممتدة إليها ، مجرد الملامسة الأولى ، ستفجر فينا وحوّلنا كل شيء نحقق وجودنا معاً ، نفرض إرادتنا ، وتبتعنا بقية الحروف .

يبدو أننى كنت أحلم ، فها هو حامدين يقف أمامى مستقراً ومتوقفاً الى أقصى الحدود ، يلمر حول نفسه كمن يبحث عن شيء فقده ولا يستطيع تذكره ، فما أن يبتعد خطوة عن موضعى حتى يمود مرة أخرى يحدق في كأنه يرانى للمرة الأولى ، وعيناه تمكسان قللاً حائلاً ، وسوآلا يطرق أعصابه بالحاح لم. يستطيع كتماناه فانفلتت من بين شفتيه تمتعات مسموعة : لماذا لم يحدث هذا من قبل ؟ ولماذا اليوم بالتعديد ؟ إكان يحدث

مرثية

الحج

فرسان الظل

وصفي صادق

كيف ولماذا دائماً تموت ؟ !
تهرسها أقدام هذا الزمن الخريت ؟ !
صديق المسالّح .
سارق قرص النور والتار ..
وفو الرأس الملقّ على الجبال والرماح .
أضرم في شراعه الحرائق .
ومزّق الخرائط .
وأثشب الأظفار في العُباب والرياح .
طوق النجاة كان طوق الموت حين اختار
لم يقتنص حتى من الغنيمة الإياب .
مضى على محفة الدجى .
تطفو على الأمواج جثته .
- رسالة الفريق في زجاجة
على بريد الصمت والنسيان
تلهو بها الرياح والغربان

صديقي الذي مضى ..
مضى إلى لقاء موته .
مندوب^{١٧} حزن الوطن الجريح .
مندوب قهر السائرين للمذابح ..
وذلك رقصه اللبيح .
عضة الجلاّد في الأحشاء والروح .
صديقي المقاتل الأمين .
والخاسر الأخير في كلّ المعارك ..
معارك الطعنة في الظهر ..
معارك الكمين للكمين .
جيوشه خانت ..
وسلمت ملاح الوعد من سنين
صديقي الباحث عن جوهرة السر الدفين .
وعن كنوز المدحيل في البحار .
عن نقطة الأحلام ..

لَبِستُهُ نَظافو على الأمواج

جزيرة غافه لم ترها عين

ونورسًا محاصرا بين الشباك والجراح .

ترفُّ روحه على المياه .

ظلاً وغممة حزينة على الشفق .

وبقعة من السماء .

سوداء لاتفسلها كل البحار .

ولاعيون الصامتين الواقفين في الضفاف .

صديقى الميت من زمن !

صديقى الذى تأخر طويلاً دفنه ..

عاد لى متنكراً بلحم الأحياء ..

يطرق بابى في الليل .

يسألنى :

« كيف افك الآن رهن اعتقال في الجسد »

نفسى تشتاق الى الابعار في ذاكرة الأبد »

كيف أموت مرتين ؟

ادفن في قبرين ؟

لكنى أود أن أترك بعد الموت بصمتين •

بصمتى المجهولة المنسية •

وبصمة القاتل في الكفن

يسألنى •• أين قطار الانتحار ؟

نفسى تتوق للسفر •

قد نمت في كل المحطات ممدا على القضبان

لكنه لو مر مارقا فوقى ••

فلن يمر مارقا الا على أشلاء • •

• • •

صديقى الذى مضى .

مضى لى لقاء موته

مندوب حزن الوطن الجريح .

مندوب قهر السائرين للمذابح ..

وذلل رقصة الذبيح .

وحضة الشناق في الأعناق والروح .

هل ياترى أعضاء شمعة لنا ؟ !

هل ياترى أعضاء شمعة لأمة من العميان ؟ !

مسكنية : وصلى صادق

قد وقع ، فكيف انمحت كل آثاره في هذه
الدقائق المحدودات •

منذ عشرين دقيقة فقط دق جرس التليفون
في مكتبه واستمع الى صوت المتحدث المتطوع
يخبره بما حدث : رجل أسير طويل القامة
في نحو الخامسة والاربعين يرتدي بدلة صفية
بيضاء ويضع على عينيه نظارة شمس بيضاء
غاية • لم يجد المارة في جيبه ما يسدل على
شخصيته • كل ما وجدوه ببطاقته هو محفوظ
الرفاعي •• تصدير واستيراد • لا أحد يستطيع
التعرف على شخصيه المصاحب ليبلغ أسرته ••
الإصابة شديدة ••• فقد دماء كثيرة ! وفقد
النطق الوعي • أهو قريب ؟

لأن فهد أدار في ذهنه كل الاحتمالات أساء
عدومه من مكتبه القريب • ليس في قرينته
من يرتدي مثل هذه الملابس المصرية وبطارة
الشمس سوى أبناء الجيل الجديد المهاجر • بل
لقد خطى بباله أنه ربما كان الوحيد من أبناء
بلدته الذي يحجب اشعة الشمس عن عينيه
بنظارة شمس ملونة ، وغالية أيضا • المصاحب
اذن ليس قريبا له ، ولو أنه يوزع بطاقاته على
هل قرينه في كل مناسبة عسى ان تفتح لهم
بابا للعمل عند أصدقائه الكثيرين من أصحاب
المكاتب والشركات في العاصمة • ربما كان
المصاحب اذن واحدا من عملائه أو من أصدقائه
••• الأمر اذن لا يهمه كثيرا في الحقيقة ••••
لا داعي للجزع •• غدا سيعرف كل شيء من
الصحف ، ان كانت للمصاحب أهمية تذكر •
بطاقاته كثيرة ، وصلاته متشعبة ، وهكذا
ينبغي في أوساط العمل ••••

قطعت أفكاره رائحة مستوددة تفوح من
سمراء فارعة وقفت بجواره على الرصيف تحاول
أن توقف سيارة أجرة بأشعارات عصبية
مستعطفة • كانت لا تخلو من فتنة مرهفة وأنونة
سائلة تحت اشعة الشمس الضاربة • من وراء
نظارتها تأمل استداراتها وتحرك شيء في دماغه •

خاتمة

□ على ماهر ليهيم □

عندما وصل الى الميدان القريب كان كل شيء
قد انتهى • كل شيء يبدو طبيعيا وكان
شيئا لم يحدث : السيارات تسير سيرها العادي
المضطرب ، وشرطي المرور واقف في مكانه ،
والمارة يجتازون الميدان وسط صفوف
السيارات المتعاقبة بنفس الطمأنينة والثقة ؛
وحارة الشمس المحرقة تخرق كل شيء •
تجول متفحفا في كل ركن من أركان الميدان
الفسيح المزدحم • لا شيء • أخيرا وقف على
رصيف وسط الميدان ، وأخذ يتخيل كيف يمكن
أن يقع حادث في مثل هذا الكون البطيء حيث
لا مكان لأي حركة غير متوقفة • وإذا كان حادث

وتمنى لو كانت معه سيارته .. كم من فتاة أغناها
عن الانتظار في خضم المدينة البطيئة .. طريقة
لا تخيب الا نادرا .. أخيرا توقفت سيارة أجرة
واختفت السمراء العصبية المنتظرة .

... ولم لا تكون بطاقة من البطاقات الكثيرة
التي يعطيها لصديقاته المتعجلات بعد أول تعارف
للملها بطاقة وقمت بالصدفة في يد زوج أو قريب
.. أكان في طريقه اليه عندما دهمته السيارة ؟
ان المكتب قريب من الميدان .. ضحك في داخله
من هذه التكهات المتشائمة ، ونظر في ساعته
وتذكر مواعده النقييل .

في الطريق أعجبته ربطة عنق فرنسية ..
تذكر دهشة أمه وانبهارها بأول ربطة عنق
ارتداها في حياته .. رحة الله عليها ! لم
يتردد في شرائها .. البائنة كانت على كل حال
تستحق أكثر من ثمنها ، لا بأس ، مرة تصيب
وأخرى تخيب ! المهم المأبرة .

كان يتمنى لو أفلت من هذا الموعد الاجباري
كما أفلت من سابقه . فهو لا يحب التعقيدات
ولا يجبر أحدا على شيء : ولا يعد بشيء مطلقا
ولم يهو الفندق الجديد أصلح رباط عنقه !
وخلع نظارته .

في ركن من مقهى الفندق كانت تنتظره ...
لديها الثقيلان يكادان يستقران على المائدة
المستديرة ... عندما وقمت عيناها عليه أطلعت
سيجارتها بحركة عصبية ورمقه بنظرة غاضبة
رسم على وجهه ارق ابتساماته وأشدها اعتذارا ،
ثم عدل عنها الى ابتساماة حزينة وحياء بصوت
متعجب .

— يبدو أنك لم تعد تريد أن ترى وجهي !

— مطلقا .. مطلقا ..

— أكنت تظنني سأنتظرك الى الأبد ؟ أما فكاف
أن تركنني انتظرك ساعتين في المرة السابقة !

— ما هذا الكلام ؟ لقد شرحت لك الظروف
عندما كلمتني بالتليفون .. صفقة بربع مليون
أردت أن أكلك قبلها لأعترف ولكن خفت أن يرد
على زوجك .

— زوجي ! ... لم يعد لي زوج منذ أمس
— ماذا تصدين ؟

— أنصد أننى طلقت ... أنصد أننى أصبحت
حرة لا يحاسبني أحد كلما تلفت يمينا أو يسارا ..

خطر بباله أن يسأله ان كان زوجها قد وقع
بالصدفة على بطاقته ! وإن كان ممن يستعملون
نظارات الشمس الغالية ويرتدون البدل الصيفية
البهضاء ... كم كان عمره ؟ ... ولكنه تمالك
نفسه وقال بلهفة نصف صادقة :

— ولكن الأولاد ..

— لياخذهم ويشبع بهم ... كفى هما ...
الآن لم يعد يعني الا نفسي .

كل نواقيس الخطر دقت في رأسه . لا شيء
يمكن أن يوقها الآن ... امرأة لا يهواها الا
نفسها ... لا سبيل الا الهرب .. بسرعة .

— ماذا قلت ؟

لم أقل شيئا ... لا أستطيع التفكير في شيء
الآن .. أعصابي لا تحتل ، كفى ما حدث ...

— ما حدث ! ما الذي حدث ؟

— ... ابن عمي ...

— ماله ابن عمك ؟ مات ؟

— ربنا يستر ... بين الحياة والموت ... لا
أعرف ماذا أفعل ... حادث فظيع .. ألم تمرى
في طريقك بميدان ...

ـ باريس : علي ماهر إبراهيم

كتابة التكريست
في المسرح المغربي "٢"

ظاهرة مسرح المهاجرين

□ عبد الرحمن بن زيدان "أبوياسر" □

حميد والناتبة المتمردة

صوت قادم من فرنسا (١) :

الناس ، • ومسرحية « حميدو لشفيق السحيمي من الأعمال التي تصور عالما واحدا ، وتناقش قضية واحدة ، هي قضية العمال في الخارج ، لكن مستوى الطرح المتباين ، واختلاف الاخراج ، يجعل لكل مسرحية خصوصيات ومميزات ومنظورا أيديولوجيا خاصا يتطرق من خلاله لوضعية العامل المغربي في الخارج .

وحتى لا أدخل في نقاش مضنون المسرحيتين، ستركز تحليلي أولا في هذا العرض على مسرحية « حميدو » كصوت قادم من فرنسا ، يعبر عن حكاية عامل .

فمن خلال طريقة فتنازية يقدم لنا المؤلف تراجيديا الغربة المتفجرة من مجتمعات المهاجرين الداخلية ، من خلال تجوال « حميدو » طوال المسرحية بحثا عن ذاته ، مما جعل العمل في جوهره - مصمما - على أساس زعزعة تماك الجمهور لنفسه ، لأنه يمرض للصرع الاجتماعي، انطلاقا من قضية الفروق التي يعيشها في المجتمع بكل تشعباتها وامتداداتها ، حيث يختلط الحتم

لا يمكن أن نتحدث عن الجوهر الأصيل في مسرح المهاجرين ، وأن نحلل دلالاته تحليليا موضوعيا إلا اذا قرن ذلك بالتجربة الانسانية للعمال في الخارج ، هذه التجربة التي فرضت شكلا مميذا في التعبير يتناسب مع إبعادها ، أو يجعلها تستمد مقومات صياغتها من تجربة الغربة، ومن الحصلة الثقافية ، والتكوين الذاتي الذي يدخل في تركيب الكيان اللغوي للمهاجرين .

وإذا كانت ظاهرة مسرح المهاجرين في الكتابات المسرحية المغربية جديدة من حيث الموضوعات المطروحة ، وبمعينة عن المحاور التي كان يدور فيها المسرح المغربي ، فيمكن اعتبار مسرحيتي « لهبال فلكتشيتيه » تأليف العربي « باطما » واخراج « مصطفى سلميات » وتقديم « مسرح

(١) هذا المقال هو الجزء الثاني من الدراسة للكاتب المغربي عبد الرحمن بن زيدان عن « كتابة التكريست في المسرح المغربي » من خلال واقعه ونساجه وهوازه .

بالواقع ، والقلق بالياس، والاضغوطات الاجتماعية بالكتب الجنسى الذى يجعل البطل يبقى طويلا مع نفسه دون أن يتكلم ، الى أن يقرر ، عن طريق الحلم ، تقديم تقرير سيكولوجى صادر عن الأنا الروائى .

لهذا سأتساءل : ماذا الحديث عن مسرحية « حميدو » ؟

ماذا المسرحية الفردية ؟

ولماذا ظاهرة مسرح المهاجرين بالفيديو ؟

ظاهرة مسرح المهاجرين :

لا يمكننا أن نفهم هذه الظاهرة الا بالعودة الى اصولها وجذورها التى فجرتها ، لا سيما وأنها تمكس درجة الوعى عند المهاجرين . هذا الوعى الذى تفاعل وتصادم مع الموقع الاستثنائى الطبقي حيث يسود الاستبداد لا التشاور . والتحاور .

لقد ولد مسرح المهاجرين كرد فعل على القمع الاقتصادى والسياسى والثقافى الذى تمارسه السلطة الفرنسية ضد العمال الأجانب ، والتى تروج عبر وسائل اعلامها أن العرب هم السبب الأول للأزمة الاقتصادية التى تعيشها أوروبا . ولهذا ركزت مواقفها المنصرية على أساس التخطيط المنهجي لتهميش أى نشاط للمهاجرين، من خلال الحرمان الثقافى والاجتماعى ، وتحقير ثقافتهم ، وعلى أساس التفوق الحضارى للغرب على ما يسمى بالعالم الثالث ، ولا سيما العالم العربى . وطبعاً فقد انضاف الى الاضطهاد الاقتصادى اضطهاد آخر سياسى وعنصرى ، جعل مخططة يتصب على :

١ - تحقير ثقافة المهاجرين .

٢ - التضييق على الاحتفالات والتظاهرات الثقافية التى يقومون بها ، وتوقي وجدانهم الفنى عن الانطلاق .

٣ - التأكيد الدائم على عظمة الثقافة الفرنسية .

لكن ، ورغم هذه المخططات التصفوية ، وجد المهاجرون أن المسرح يعتبر وسيلة لا تقل فعالية عن الوسائل الثقافية من أجل الحصول على حقوقهم ومحاورة القمع الاقتصادى والاجتماعى والثقافى المسلط عليهم ، وتقديم هذا فى ألوان من المتعة الفنية والثقافية المابقة براحة التراث واللفظة والتقاليد الوطنية ، من خلال :

١ - النص .

٢ - الصوت

٣ - التصوير الجسدى

وذلك بهدف اخراج قضاياهم من « جيتو » العزلة الذى حصرت فيه ، لتحقيق التقارب بينهم وبين العمال الفرنسيين فى نطاق المصنع والمهرجانات الثقافية والسياسية ، فكان محور أعمالهم الفنية ، وشعار نضالاتهم اليومية هو مواجهة التحميص الاعلامى الفرنسى على قضاياهم ومشاكلهم .

ومن هنا ظهرت أعمال مسرحية كثيرة ، أذكر منها مسرحية « حميدو » التى قدمها شفيق السحيسى برواق المسرح البلدى بالدار البيضاء لأنها تلتزم بالخط الفكرى الذى جاء كرد فعل للمعطيات السوسيوثقافية ونفسية التى يعيشها العامل فى الغربة .

لهذا ، وانطلاقاً من هذا الواقع ، يعتبر « حميدو » بطل المسرحية كنموذج للانسان الذى نجده فى مواقف معينة ، فهو داخل حلقات اجتماعية .

(١) حميدو زوج حليمة

» ابن ميلود

» أب مسعود

(ب) فى نبط اجتماعى اقتصادى جملة يعرف على المضادة الأوربية فى عصرها الامبريالى .

(ج) ثم فى للجمع الذى دفعته ظروف الهجرة ، فجعله يعيش تراجيديا الغربة .

« حيدو » ولراجيديا الغربة :

البطل ، يمزقه ، ويؤرقه لآله معرض للطرْد بين
الفينة والاخرى . يقول :

« في أي وقت قادرين يخرجونني قوة ، ومع
التحرجة غداي تلقى قشى غسايح ما بين القش
والجوفة ، والطمويلات والكزديال البوليسى » .

ان « حيدو » يبحث عن الحياة والفرح
والانسان ، لكن وجوده في مجتمع صناعي جعله
دولابا في عجلة الانتاج المتزايد . انه غريب عن
نفسه وانتاجه انه يعمل كآلة بلا شعور . ان
علاقته الانسانية تتعرض للانحسار ، لأنها
متعارضة مع الآلة داخل المعمل ، أما خارجه فمع
دوريات البوليسى أن عمله يصبح مصدرا للانسلخ
والتلق والروتين ، بينما كان من الواجب أن
يصبح مصدرا للفرح ، والخلق ، وتحقيق
الذات .

لهذا فشخصية « حيدو » - الذى يعانى وطاة
الغربة حتى النخاع - كانت تحوى من الشخص
ما لا يمد ولا يهوى ، وتتحرك هذه الشخص
أثناء الحلم والتذكر في عملية تنشيط اخراج ما
فى الداخل الى الخارج ، الى فضاء البيت ، الى
المشاهدين .

فالبيت فى الحقيقة ، هو البطل الحقيقى
للمسرحية ، وجود كئيب لا يرتبط بالمشبهه
نقط ، بل يعطى نوعا من التبرابط المسرحى
للحياة القائمة ، غير المترابطة ، انه صورة
مصغرة لبيت العامل المهاجر الذى يقطن فى
ضواحي المدن الكبرى ، وفى احياء فقيرة ، غالبا
ما يطوقها البوليسى الفرنسى ، وتسير فيها الدوريات
قصد بث الخوف والفرح فى الناس وطبعا ، فتنصرف
البوليسى بهذه الطريقة لا يمكن أن يتصور بمعزل
عن نزعات المجتمع الفرنسى الذى كان « حيدو »
يفتح باب بيته ليطل منه على هذا الواقع . ان
البيت يتحول الى الشارع ، كما يصبح الوطن
أو محلا للاستئطاق من خلال تشابك كل العناصر
الموجودة على الحشبة ، والمتحورة حول البطل ،
فهناك « حيدو » - ميلود - حليمه .. مسعود
الاب كوبالى ، صديقه الزنجرى والمغاله ، وهو
رمز لافريقيا التى تمنانى نفس الاستقلال .

لقد أحدثت صدمة مفاديه « حيدو » ليلده

الى فرنسا قلقا متزايدا وتوترا نفسيا وسلوكيا
وتجدد ذلك ، فيما بعد الصراع للتكيف مع الواقع
الجديد ، لكن ذلك أفقده الثقة بالذات ، وبالقوة
وبالنحن ، وفجر فيه العوامل المكبوتة .

فصنعا نتاج هذه الصدمة ، نجدهما وقد دخلتا
فى عالم لا وعى البطل ، وبقيت مكتومة ومكبوتة
لكنها مع ذلك حية فى ذلك اللاوعى ، فراحت
تظهر عنده على شكل أعراض نفسية ، وتعمل
على توجيه سلوكه ، وإعادة مكبوتاته . وهذا ما
جعل دلالات المسرحية مشحونة بواقعة ، ومركبة
من أجزاء درامية وروائية فى نفس السوقت .
فهي تمتد فى شكلها على التركيبية ، فالإنسا
الروائى « شفيق السحيسى » وتسايع الخط
الدرامى بوجود « حيدو » ، خلق لنا شخصيات
أخرى وهمية ، تتخلق من قطع الاكسسوار
والديكور لتصبح مشاركة فى حركية البنيان
الحوائى وقوته .

ان « حيدو » الذى يعيش فى وجدانه ،
أحاسيس ضبابية مهزوزة ، قد أفرز أحاسيس
القلق والتوتر السلبي فى أعماقه ، وغالبا ما
يحاول الهروب من الحقيقة الجديدة ، الى عوالم
غريبة باهتة ، ويتنصل من واقع الهجرة ، ويعود
الى عالمه الداخل ، ليمتد على القديم : واقع
ما قبل الهجرة ، واغتصاب أرضه ورحيله الى
فرنسا ، ثم التمرد على الجديد ، أى واقع ما
بعد الهجرة . يقول فى واقع ما قبل الهجرة :
« حيدو ما قرأش ... ما يعرفش يشهد
القم .

حيدو ما لقد قدام الى قرا ، ولا بجنب الى
يقرا .

حيدو ما شحطوا طالب ولا لعب مع مضار
حيدو كانت دواتو مظفية ولوحته الأرض ،
ومحارته قلم به خط سواقي ... »

أما واقع ما بعد الهجرة فهو القلق الذى يساور

اجتماعية ثقافية نبعت من صميم مجتمع الهجرة ، لأنها لا تطرح مشكلة أفراد على غرار المسرح الكلاسيكي ، بل تطرح مشكلة مجتمع بأكمله ، فأشخاصه إذن جبايعون ، حيث يمكن للمشاهد أن يتابع ، بدقة ، وانفعال ، تصرفات ومواقف الشخصيات الوهمية على الخشبة التي تتحول إلى شخصية يحاورها الممثل ، ويخلق بها ، ومعهما الحياة داخل بنية العمل ، تحريك « ساعة المنبه » كدلالة على الزمن ، لمبة النار تحوّل السرير إلى رصيف للانتظار .

فبواسطة أنواع عدة من التجسيد المادى ، انطلاقاً من النص ، أمكن الوصول إلى مجسومة من المواقف التي يمكن أن تسجل فيها دلالات المسرحية : الأكسسوار ، الأصوات ، الاضاءة ، الحركة إلى العرض لقول مسرحى صوتى مرئى .

إن الحكمة المسرحية تجعلنا نتخل عن الجسم والوهم ، عندما تبنى « حميدو » تقدماً ومن الناحية الاجتماعية ، حتى أنه يدفع الجمهور إلى تبرير ظروفه ، أو القائها على غيره حسب الطبقة التي ينتمى إليها . إنه تعميق الواقع بالاشترك مع المتفرجين ، لرسم للجمهور قوانين النهوض ، وأنساق تحديد العلاقات بغيره ومجتمعه وتاريخه ومستقبله ومن هذه العلاقات العناية القصوى بمشكلات مجتمع المهاجرين الداخلية ، وانتقاد الاتجاهات الرجعية الموجودة فيه ، والعناية بمشكلات الوطن وقضاياها . يقول حميدو :

« تتبى باغى يهضر فرجة شى
وشى باغى يكون بو شى
وانا و أنت محدودين من الزيان
كلهم باغيين ينتقموا من الجراد
ويشويه على حصون جلود الزيتون
ويغنقون ويغنقوك بلغانه »

إن الصراع الاجتماعى واقع متكامل متشعب المؤثرات . وقد وجد فيه البطل نفسه يبحث عن العلاج وتحدى القلق والخوف وهو طريق الخلاص:

« البوليس كسوته متعلمينش .. لكن تفكرنى

إن مماناة حميدو - هى نتيجة صراع الذات مع العالم من حوله الذى لا ينتظر من يتلما أو ينتظر ، أو يبرر . لكن موقف البطل من العالم يصبح معتمداً على مقوله أساسيه هى : القلق ، وهى السمة البارزة على جبينه ، مفهوم القلق فى المسرحية يختلط بغيره من المفاهيم كاليأس ، والخوف . وطبعاً فالفرق هامس بين القلق والخوف . فهذا الأخير ليس إلا رد فعل جزئى موقوت ، أما القلق فإنه موقف متكامل إزاء بشاعة المصير ، وهو ما عبر عنه «حميدو» من خلال أحلام اليقظة التى ردد من خلالها ، وبونولوج يانس : « كل شئ ضدك يا حميدو » وانتهى كان يختلط فيها الواقع المر ، ولوعى بسوء الأحداث .

حميدو بين الحلم والواقع :

يحاول شفيق السحيمي أن يبدأ المسرحية بنموذج التشويق ، واستعمال إضاءة طبيعية ، لخلق إشباح متحركة على الجدران ، بتوسط شمع مشتعلة ، يخاطبها كانه فى حوار مع نفسه وهذا التشويق وقوته يهدف إلى جعل المتفرج ، يلتقط ، يقوم بتشغيل ملكة خلق الصور لديه ، بواسطة تمحيصه الصحيح للفكرة والشعور ، وعينه وأذناه مضبوطتان بدقة ، لتقبل إيهامات «حميدو» التى تجاوزت مسرح التطهير ، ومسرح النشوة ، ومسرح الاستهلاك .

فاذا كانت الكواييس المعروضة من خلال الحوار الذاتى الباطنى ، والحلم ؛ فإن التقمص الواقعى للسرد ، وقيام البطل برواية الأحداث، يجعلنا نغير نظرتنا إلى النفس الإنسانية من ذات تحيط بها من الداخل والخارج قوى متصارعة مؤثرة بشكل أو بآخر ، إلى مفهوم السنوات المتعددة ، المتألفة ، المتبادلة والمتقابلة والمتصارعة وهذا هو الوجه الآخر للمسرحية الذى يجعل الشخصية الأساسية « حميدو » ولو كانت فردية شخصية جماعية هى شخصية العامل المضطهد .

لهذا نعتبر أن المسرح المجرى فى فرنسا ، ومسرحية « حميدو » ، جزء من كل ظاهرة

لهجة ماساوية ، حيث أدخل شفيق السحيمي
الهزل المأجّن على علاقته مع حليلة : « واش أنا
مزوج-باش نمشي للبورديل » .

وكان عنصر الاضحاك متمزجا مع الحالة
الشعورية للبطل وهذا المنصر يعتبر إحدى ميزات
مسرح المهاجرين ، فلولا الضحك ، لما تقبل
جمهور المشاهدين إعادة طرح المشكلات التي
يعيشها يوميا ، والعودة دائما الى يوم الرحيل من
الوطن ، يوم الهجرة : « مشينا لعين برجة ،
دوزلنا الطبيب لباط ديال الكونسيرف ، عبرونا
وركيونا لابير » ، بل والحلم بالعودة الى الوطن
الذي تبلور بصورة جلية في حوارات المسرحية
حيث الارتباط بالأرض :

« نصبروا نقطة وسط أرضنا ، وتكبر النقطة
ويصير لها أساس وراس ، وينوز الطير
البراح » .

« أرضنا اللي فركتها العوافي .. أرضنا
اللي كانت يطعها ، وصارت كدية وشعاب وكثروا
فيها الرابات ، وأصحاب الري ، ورايتنا مذبوغة
بالدم المغفور » .

وبعد الإبقاء كان السحيمي يعيد ضبط تركيز
الصورة من أجلنا ، ونظّل النص الصوتي هو
الكلمة والقول المتحكم في حركة هذا العمل وبهذا
تظل مسرحية « حميلو » ذات خصوصيات
تحملها إلينا من الخارج الى الداخل ، وتحدث عن
مشكلة المهاجرين .

ففى حاجة فيها الدم ، والقرطاس والفاصلة
وينادم كي جرى ويطيح بحال شي طفل صغير كي تعلم
يمشي » .

فلمن تكيف « حميلو » مع العصر الاقتصادي
والتكنولوجي ، وعدم توفره على الصحة النفسية
والشعور بالأمن يدفعه للتذكر ليحصد علاقاته مع
الآخرين ، المهاجرين ، ويخلق واقعا جديدا داخل
الحلم هو الصراع مع زوجه حليلة ، ذلك الصراع
بين الخارج حيث الغير وبين الداخل المجروح ،
بين الميول لأشباع الحاجات ، وبين صعوبات
التحقيق التي تخلق التوتر ، وتخل بالاستقرار
الانفعالي ، ويجرح الصحة النفسية لحليلة ، ويزيد
هذا في تعميق كبتة الجنسي « ديفانضى المرأة ...
ديفانضى الصحاب » « هما يتمانقان في
الميترو ، وفي الطوبيسات ، الجراي ، القهارى ؛
يتمانقون ويتباوسون وحميلو ديفانضى المرأة » .

ان هذا الحرمان ، وهذا الضياع ، الذي يجعل
« حميلو » يتنهر أمام الغرب ، ويجعله يحلم
بتقليد القوى ، وبالتالي بالغالب ، ليس الا
دلالة على ضعف الذات ، وعلى رغبتها في التحرر
ولهذا اعتبر الحلم بالتقليد من هذه الزاوية ظاهرة
نفسية اجتماعية .

لقد أسهمت المسرحية - بصورة جديّة - في
إدابة التلوج اللغوية ، المعوقة ، لتطور المسرحية
الفني ، وذلك من خلال تركيب لهجة ملهاوية فوق

لهبال في الكشينة أو: الذات المستسماة

فإذا ما أردنا أن نتحدث في هذه المسرحية على
العناصر الدرامية المكونة لأجزائها الداخلية ، وعن
جوانب الصراع ، فإنا سنصطدم بالطريقة
السطحية التي تم بها نقل العلاقات الموجودة بين
المهاجرين ، في بيت واحد ، يتحول الى عدة أماكن

صوت من القلوب :

يوجد بون شامع بين المنظور الفكري لمسرحية
« حميلو » ، ومسرحية « لهبال في الكشينة »
لأن عملية طرح مشكل المهاجرين كان خاضعا
لوقفتين متباينتين ، ولقناعات فكرية غير متشابهة .

أخرى ، تبعا لمضمون المسرحية • فالعلاقات بكل أبعادها ، وخلفياتها المغلوطة لا تمت بصلة إلى واقع الهجرة في شيء ، لأن غياب الوعي ، وغياب الانضباط الموضوعي مع تجربة الهجرة ، جعل الحس اللاقط لبعض الأحداث يخطئ في تعامله مع هذه التجربة « لمعم فهم الصوامل التي سببت هذا الواقع فهما صحيحا ، بل لمعم تخطيط الطريق لازالة هذا الواقع ، وتبديله بواقع أحسن منه »

في البداية يمكن أن نتساءل : لماذا اختار المؤلف العربي « باطما » طريقة السخرية والأسلوب الكاريكاتوري في تصوير الشخصيات؟ بل ، ولماذا جعل هذا العمل متحورا حول إثارة الضحك ؟ هل له أهداف معينة ، أم أن الضحك كان من أجل الضحك ؟

ربما كان للمثلثين مستوليتهم في هذا ، لأن هدفهم من « التمثيل » هو البحث عن التكات والمواقف الساخرة ، لضحك الجمهور على واقع المهاجرين ، فرغم أن المجموعة التي شخصت هذا العمل ، ذات تجربة طويلة في المجال الفني ، فإن ارادة تقيصن الأدوار عند المثلثين ، قد أشعرنا بفشل الطريقة ؛ لأنها لم تخلق لنا الكوميديا السوداء حيث لم تصل إلى عمق المشكلة ، لتعري الواقع تعرية نقدية ، تجعل من الضحك الوجه الآخر للفكسب ، الوجه الرافض لئلا تلك الحياة التي يحياها العمال في الخارج •

إن دلالات المسرحية - المهزوزة - لم تستطيع أن تكون لنا نسقا بنيويا متماسكا ، يعطي للتجربة حرايتها • وصديقتها ، وواقيتها ، هذه التجربة التي تجعل من كل فنانه واقعي يتميز بقدر من العمق والتبصر في فهم الحياة ، وبطريقة خاصة في تناول مسائل التصوير الفني لأن الفنان الذي يدرك الحياة عن طريق التأمل ويعيش هيوما فنية خالصة ليس أهلا لأن يبين ظواهر الحياة ووقائعها وقيمتها الاجتماعية •

معاناة بلا معاناة :

فرغم أن البداية كانت صامتة ، عن طريق الحركة والأصاء ، نقل خلاله « الزراري » مشاعره

وتجربته التي أراد أن يخرجها من الأعماق ، بل أن يفتح لنا صدره ليخرج قلبه النابض بالحياة ليروي لنا قصة المهاجر ، فإن تهينا نفسيا لتقبل ومعاشة مرارة التجربة ، وتقلها بهذا الشكل خلق فينا صدمة من هذه اللوحة ، لأن مثل هذه التجربة الإنسانية تحتاج إلى أن تخرج من مكانها ، ومن منطقة الظل والصمت إلى الجهر والانفصاح عن الواقع • فلماذا كانت البداية بهذا الشكل من المعاناة ؟ ولماذا أصبحت هذه المعاناة مع سياق « العرض » اغراقا في الضحك المصنوع ، وتلذا عند الجمهور لشاهدة « عبد القادر » السكران » الذي نسي أولاده ، ودخل في صراع مفتعل مع نفسه ومع المحيطين به ، حيث أن كل واحد يعيش تجربته الخاصة •

فهنالك « الشرقي » الرجل الورع المتدين الذي ينسى أوقات الصلاة، لكنه يملك فر. بلاده المنازل والأراضي • حتى أنه يبيع لنفسه التماثيل لتعريب السلع ، وبيع الساعات ، قصد الربح والتراكم المالي •

وهناك فلان الذي يمارس عليه التمييز المتصري من طرف المجموعة • وليس في المجتمع الفرنسي الذي يملك هذه الحامية ، ويجعلها سياسته وجزا من تفكيره •

وهناك صاحب « النصرانية » الذي يتسز أموال المجموعة ، وينسخر المال مغليا بذلك استغلال « النصرانية » له ولأصدقائه ، ويصبح المتحدث عنها « من خلال الأوامر التي تنطلي عن طريق الضوء الأحمر » ، ودون قدرة نقدية لها ، مما يقوى نزعة مسيطرة الواقع والتجربة ، والتوجه إلى المغالطات في طرح القضايا ويلقي الجانب الإنساني في كل شخص المسرحية ، ويقى النهب والشمع هو المحرك الأساسي •

إن الإنسانية هي صفة -الطبيعة غير المستغلة - والتي لم يفسدها المال ، ولا التجارة ولا الصناعة فلا تعرف الفش ، ولا المناورة ، ولا الاستغلال ، بل بالعكس ، انها تقلوم كل ذلك من أجل نقاء

الإنسان ، فأين هو البديل - إذن الذي يمكن أن يمثل لنا الاتجاه الإنساني في المسرحية ؟

إن الصراع كان أفقيا ، ولم يكن عدوديا ، بمعنى أن اختصار الصراع في هذه الشخصيات قد أعطى لونا واحدا لهذا العمل وحركة واحدة اتخذت شكلا مبهما ومفلوطسا ، اختلطت به الذاتية ، وغلبت عليه المعرفة الدفاعية ، والفكر الدفاعي ، عن واقع العمال للزرى ، بطريقة غير مباشرة .

فبعد القادر كان غارقا في الشعور بالذنب في علاقته مع زوجته ، وأولاده ، وبهذه غلبة هذا النوع من الشعور فيه تهميش للمعرفة النقدية ، والفكر النقدي لخل هذا الواقع ، وعلى مستوى التصور العام لبناء هذه الشخصية ، التي كانت تنظر إلى نفسها ، وإلى تاريخها ، وإلى العالم نظرة خاطئة ، تقوم على الأنانية ، والمصلحة المسيطرة في العلاقات القائمة بيننا وبين الشخصيات ، وهي مصلحة لا تصل في حدتها وزخمها إلى الأطار العام ، الذي أعطى لنا هذا الواقع ، وهو تخطيط المجتمع الذي استورد العمال من أجل مصلحته السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

الوعي الخاطئ / الوعي المسيطر .

إن التمويه في طرح قضية المهاجرين هو الذي صنع الوعي الخاطئ في التصور ، وجعل المسرحية ترى العالم من خلال النظرة الضيقة التي صنعتها الثقافة الاجتماعية ، والواقع المسيطر فيها ، فتدعم القوى التي تسيطر على شخص المسرحية وتستغلهم ، وظهر هذا في النقد الساذج لبعض جوانب الحياة ، المهاجرين الثانوية ؛ وليسست الأساسية ، وجعل « القضايا » المراد معالجتها مهزوزة لطيفان الطابع الفلاشي في غرس التوتر بين الشخصين ، كما هو الشأن في لوحة « المسرح » ، حيث أن تفسير اللغة ، والاعتماد على الجمل غير التامة ، وتصوير أدوات التنفس التي تستغلها الفرق الفئائية والشخصيات ، لتعويض الشعور بالنقص عند العمال ، وتغيير التناقض ، والكبت ، والمصعب ، والمجزأ النفس

عن طريق الأغنية الساقطة ، والأسلوب الفج الجاف . . كلها عناصر متباعدة لم يوجد بينها خط فكري واضح ، لأن التنفيس بالجنس ، وبباقى الوسائل التهربية المتنوعة ، لم يصل إلى العمق الذي يجب أن نحكم على هذه العملية التصويرية بأنها ذات بعد معرفي بالجنس المسخر لخدمة أغراض أيديولوجية واقتصادية ، لتجمل من وضعية العمال أوراها نقدية للتداول والريح .

إن النقد ، والوعي الصحيح ، هو السوعي النقدي القادر على كشف الواقع وتعريفه ، وإظهار قاعدته الخسافية ، حيث لا يمكن تغيير الواقع إلا بكشف النقاب عن حقيقته ، وما عملية الكشف هذه إلا عملية المعرفة النقدية المهادنة إلى تغييره ، وبدون هذا فإن العمل المسرحي بهذا الشكل يصبح ترقا فكريا .

فد. لوحة « المحطة » التي نرى فيها التركيز على الانتظار - انتظار عبد القادر الذي يعتبر محل اهتمام الآخرين الذين يشفقون على مصيره ، نرى كيف أن حوارا يجري على لسان أحد الممثلين يقول : « أن دوريات البوليس متجدة عبد القادر ملقى في الشارع ، فتأخذه إلى البيت » ، وهناك آخر الذي يقول « دونا ميكون في مقر الشرطة » ، فهل هذا أسلوب للسخرية ، أم أسلوب للقبول بالأمر الواقع .

إن إظهار دوريات البوليس الفرنسي ، بمظهر الطيبة الإنسانية ، أمر يحتاج إلى مراجعة جذرية لخل هذا الوعي ، لأن الواقع في فرنسا ، وبالمخصوص في أحياء العمال العرب والأفارقة ، يظهر لنا أن دوريات البوليس تجسب الأثرة والدروب ، لتستعمل كتراعة تحاصر - ولو نفسيا - تحركات العمال ، وتقتض مضجهم ، لتبعت فيهم الخوف والسأم والقلق .

إن ترويج مثل ذلك الكلام هو بمثابة صدى الدعاية الأيديولوجية الرأسمالية الليبرالية التي تقول : إن هدف المجتمع هو حماية الفرد ، والحفاظ على حريته ورفاهيته ، بينما الواقع العربي في هذا المجتمع مستغل ومحروم ومقهور

أشارت المسرحية الى هذه النوافع بوضوح
وبصدق ؟

الجواب هنا مرتبط بعملية القتل في المسرحية
والذى لم ينبع من وعى ، وإنما هو ناتج عن
غضب لم يوضع في طريقه الصحيح ، ليدرك
أن موضوع وأسباب الصراع كله أسبق من
ادراك الأجزاء ، وخصوصيات حياة العمال وسلوكياتهم
وتصرفاتهم ، لأن معرفة الكل أسبق من معرفة
الجزء في موضوع خطير كهذا .

اذن ، فالقتل بهذا النوع من الوعي المفلوط
— يصبح هو البديل الأول في المسرحية ، ولو
بطريقة فردية تجعل المجموعة تحاول أن تمنح
عبد القادر من ارتكاب هذه الجريمة .

أما البديل الثانى فهو تلميع الزواج بالاجنبيات
وجعله الحل النهائي حسب التركيز على أقوال
« السى أحمد » المهاجر الجديد . وهذا تصور سلبى لا
يعطى الحل النهائي للمشكلة لأنه تغير كى فقط
والانتقال من عبودية الى أخرى ، بل والى شكل
جديد من أشكال التنفيس بالجنس .

اذن ، وفي نظر الشخصيتين المتكاملتين :
« عبد الله » و « السى أحمد » ، لا يمكن أن يغير
الواقع الا بهذه الاختيارات ، وهذا ما أعدته
الحوادث المتناثرة في المسرحية التى تركز على
هذا الواقع ، ولا تعمل على تغيير قنوات الجهور
بما يمرض أمامه ، أن للشعب مصلحة حياتية
فى صدق الفن الذى يساعده على معرفة الحياة
وتغييرها ، وبهذا تتحدد موضوعيا القضية
الشعبية لدلالات الفن الواقعية التى تكشف عن
دوافع الأعمال الانسانية ، ولعل الخصائص المميزة
للطريقة الواقعية تتضح أكثر عندما يكون الموضوع
فى حل هذه المسألة بالذات ، ان الواقعية كما
يقول أنجلز — تمنى الصدق فى تصوير شخصيات
نموذجية ، الى جانب الصدق فى التفاصيل ، وهذا
ما لم يتوفر فى مسرحية « ليهال فى الكشينة »

فأين هى رفاحية عبد القادر ؟

وأين هى مصداقية أقوال بعض الشخصوى فى
هذا الموضوع ؟

ان فنان الاتجاه الواقعى هو الذى يعيش مدمج
المجتمع ، فينظر الى وقائع الحياة وظواهرها ، من
وجهة نظر الممارسة التى تكشف له الجوهرى
منها ، وغير الجوهرى ، أما أن تكتفى بإعطاء الحياة
لأشخاص لا يملكون خصائص نفسية وفكرية
متباينة ، فهذه واقعية بدون واقعية .

البديل .. أو تلميع السليبيات :

والهم حينما يصور الانسان المادى هو أن
يظهر فى علاقته المتنوعة بالواقع ، فتنبعث من
خلال هذا التصوير عن الأسباب والصادر
والدوافع الحقيقية لسلوكه ، فى الظروف
الحياتية المحيطة به ، ومن خلال تجربة الممارسة
الاجتماعية ودروسها ، وليس من خلال بناء
شخصية ، بلا أرضية مادية . وبلا صراع
حقيقى .

ان المؤلف حاول طوال المسرحية خلق البطل
التراجيدى فى شخص عبد القادر ، والربط بين
واقعه وتجربته الحياتية ، بين النفى والوطن ،
عن طريق الوسائل التى تصل اليه وواقع أبنائه

وزوجته ، وطبعاً لهذه الرسائل خلفيات
تحقيرية للفئات ، لأبنائه ، وللدولة التى تمتع
فى رايه مومسا ، حتى ان الاطار الذى قرئت فيه
الرسائل ، والأسلوب الساخر الذى مر به ،
الأداء ، جعل عبد القادر ، وهو فى حالة سكر
يرتكب جريمة قتل دون اقتناع ووعى عميق بهذا
النوع من السلوك .

اذن فان توقع عمل انسان - فى الفن الواقعى
هو دوافع داخلية وخارجية فى آن واحد ، داخلية
بمعنى أن تنبع بالضرورة من ماهية الشخصية ،
وخارجية لأن هذه الماهية انما هى نتيجة تأثيرات
معقدة ومتعددة تمارسها الحياة على الانسان ،
لأنها تتشكل فى عملية الممارسة الاجتماعية ،
وفى هذا الصدد يمكن طرح السؤال التالى : هل

سَعْدُكَ يَا مَسْعُودُ

الانتخابات وغروب التفاؤل الناصحي

تتكسر مصلحة الثقافة وخضوعها لآليات السيادة
الطبقية للبورجوازية النابتة .

والرجوع الى النموذج الذي كان أحسن ممبر
عن السلسل الديمقراطية في المسرح يتجلى في
« سعدك يا مسعود » لسعد الله عزيز ، اخراج
حميد الزوغي وتقديم فرقة مسرح ٨ بالدار
البيضاء تحت اشراف المسرح البلدي بطرح
سؤالين أساسيين .

الأول : ما هو الموقع الذي يتحدث منه ؟

الثاني : ما هي الجهة التي يرتبط خطابه بها ؟

المسرحية كتابة أم اختيار ؟

في البداية يجب التأكيد على أن المسرحية
مكتوبة انطلاقا من نص غائب هو مسرحية
« مثل الشعب » للكاتب اليوغسلافي برونيسلاف
نوشيتس والتي نقلها الى اللغة العربية الدكتور
فوزي عطية محمد ، ونشرته في سلسلة من
المسرح العالمي التي تصدر عن وزارة الاعلام
بالكويت .

ومسرحية مثل الشعب تتمحور حول موضوع
الانتخابات حيث يتم تناوله بطريقة تعتمد على
قاعدة فكرية أصيلة « أحاطه بجوانب الحياة
الاجتماعية وليس بتفسيرها فقط ؛ وليس بهدف
تفسيرها ، وانما للدلالة على طرق تغييرها أيضا .

يقول الدكتور فوزي عطية محمد في مقدمة
المسرحية : « صراع الانتخابات صراع يتسم

بالفرادة ، تقوضه الأحزاب على اختلاف
مذاهبها كل يسعى الى اعتلاء السلطة ، ولكل طريقته
في التعامل مع الناجحين ، فالهبط يقتل التالف

لعل الأدب أكثر الفنون وأسرعها تأثرا بـ
صيب الوقع الاجتماعي من تطور ، كما أنه
أوسع الفنون انتشارا وأغناها في مواد التمييزية
بحيث يمكن له أن يحيط بمحوم الناس كلها ،
ويمبر عن تطلعاتهم ، مما يجعله بالتالي أقدر
الفنون على جذب اهتمامهم .

وفهم هذه الخاصية في الأدب جعلت القوى
الاجتماعية المتصارعة توليه اهتماما كبيرا ، كل
قوة تحاول استخدامه وسيلة لتكريس مفاهيمها
والدفاع عن مصالحها . فالقوى الطليعية - ترى
في الأدب أحد أسلحتها ، فتنمنا عملها بالتوجه
الى أفكار الناس ، وعواطفهم ، التي تتكون وفق
علاقات اجتماعية محددة ، من أجل تبديل هذه
الأفكار والعواطف باتجاه تهديد السبيل الى
انتصار العلاقات الاجتماعية الجديدة التي تطمح
اليها ، لذا لم يكن بإمكان أية قوة أن تهمل
سلاح الكلمة . لهذا سنرى كيف تتحول الكلمة
في المسرح الى سلاح ضد الجاهل من خلال
الثقافة السائدة .

ان الثقافة السائدة بالغرب « تروج عيسر
ادواتها وقنواتها لفاهيم الفن الخالص الذي تمارس
فيه ثقافة ذات مضمون سياسي صريح » لذلك
تتابع ما يجري في البنية الاجتماعية متابعة تصبغ
أحيانا محكمة دقيقة ، وتحاول توجيه الفكر والرعى
ضمن اتجاه يخضع في النهاية مصالحها السياسية
المباشرة والبيعية المدى ، ولا يضربها في ذلك أن
تتيح لبعض الأصوات استخدام إحدى قنواتها لأن
ذلك يعمل في المدى البعيد على تزكية شعاراتها (٠٠)
السلسل الديمقراطي و « للفقر الجديد » من
ناحية ، ويسمح لها بالتمهيد للتجنين والاستقطاب
الذي تخطط له ، في هدف كسب الداعمين عنها
وزيادة حجمهم وقوتهم ، وفي هذه العملية بالذات

**بالمال ، والبعض الآخر يستخدم الحجة والدليل
ربما بسبب الانتقار الى الوسيلة الاولى .**

وهذه الفكرة المحورية نجدها - هي نفسها -
في مسرحية « سعدك يا مسعود » التي تمتير
صدي مشوها لمسرحية « ممثل الشعب » بل
نجد ان بنيتها قد حافظت على الشخصيات
الرئيسية الموجودة في النص الاصل مع فرق
في الابداع والخصوصيات التي تجعل الاولى عميقة
لها وظيفة مرتبطة بالبناء الكلي للعمل ، أما
الثانية المنقولة فخلفياتها الايدولوجية، وخصائصها
السيكولوجية ومميزاتها الاجتماعية كانت خاضعة
للبغربة ، لتتشى ومرحلة « المغرب الجديد » .

وهنا يمكن أن تضع جدولاً يبين الشخصية
الاصيلة وكيف تحولت وصارت في سعدك
يا مسعود .

ممثل الشعب

سعدك يا مسعود

**الحامي ايفكوفتشى رمز التفاؤل التاريخي
أصبح المثقف سعيد الانتهازى**

التاجر يفرم الانتهازى

أصبح النجار مسعود

زوجة يفرم بالفكا

تصبح العميدة الثرية زوجة مسعود

السما سريتا

أصبح السمسار المعطى المنشط

على أن هناك في مسرحية ممثل الشعب
شخصيات أخرى أساسية تم تضييها، مثل كاتب
الجندرة سيكوليتش ، ورجل الجندرة والمواطنين
وتم تعويض نادل المقهى يريمة الكاتبة التي
استحوذ الى خادمة، وهناك شخصية عبد الباقي
أخ العميدة الفارق في الادمان على المخدرات ،
مرددا « العشبة والنمعة وكفى » .

لكن ما هو محور « سعدك يا مسعود » ؟

**سعدك يا مسعود الانتخابات وغياب التفاؤل التاريخي
ينور محور المسرحية حول العميدة التي أصبحت
ثرية بعد أن ورثت المال من زوجها المتوفى ،**

وبعده تزوجت شابا نجارا اسمه مسعود ، لكن
طوبحا الى الجاه والأبهة ، جعلها تحاول الفرز
بالزوج الجديد ، من وضعه الوضيع الى فوق ،
فالمال الوفير وسلطته في المجتمع ، سيكون
وسيلة لنقله الى مرتبة الطبقة المتحركة في سبر
الأمور ، عن طريق ترشيحه في الانتخابات
مستغلة في ذلك المعطى المنشط « السمسار »
للقيام بالعاية ، والتزوير ، ورسم تكتيك العمل
لانتاج مسعود .

**لكن كيف سينجح هذا النجار في مواجهة
الجمهور ، وهو لا يملك ثقافة واسعة ، وثقة
كاملة بالنفس ، وإطلاعا على الأمور السياسية ؟**

ان الحل يكمن في جعل سعيد المثقف القادم
من الخارج ، والذي يشبه أخاه يقابل الناس
ويخطب فيهم ، ويقنعهم بالتصويت عليه ، لكن
مسعود يرفض هذه المداخلات لأنه أقرب الناس
الى المشاكل اليومية ، والحياة ومشاكلها . ومن
هنا يأتي الحل لهذا المشكل وذلك تعليم مسعود
فنون الخطابة ، وإتقان اللغة العربية عن طريق
تحفيظه بعض الشعارات والأقوال بواسطة
الكاسيت .

الا أن العميدة تضطر الى اخفاء زوجها وتعويضه
بسميد « المثقف » الذي صيبيح فكره وثقافته ،
وقناعاته ، مقابل حفنة مال في شيك . وهذا
الاخفاء كان الغرض منه هو تحنيط مسعود عن
الانظار ، حتى تسهل مأموريته في تنفيذ خطتها،
وحتى تمر الانتخابات في الأجواء التي تريد .
لكن عندما يعود مسعود نجده يتخذ قرار الطلاق
من زوجته ضاربا بذلك كل أحلامها وطموحاتها
وزنوائها التي أرادت اشباعها باستغلال قضية
الانتخابات لصالحها عرض الحائط مما يجعل
التزوير وإدواته السمسار قضية شخصية لا علاقة
لها ببرنامج حزب ، أو جماعة .

يقول فاضل يوسف عن هذه المسرحية :

**« ان المهمة الأخيرة التي ألتفت المسرحية على
عانتها ضمن الجو العام المقترح وضمن تجاوز**

ان هذا الموضوع هام ونحسب ، موضوع المسرحية كشهادة على المسرح الديمقراطي » .

اذن يبدو موضوع الانتخابات في المسرح المغربي موضوعا جديدا ، فرضته طبيعة المرحلة التي يمر بها المغرب ، الا ان هذا الموضوع الذي انتقل فوق الحشبة اقتباسا مستترا ، مدعما بالدعاية الكاملة ، يثير مجموعة من السلبيات التي اكثرت عليها المسرحية .

فهنالك مهادة للواقع حيث لم تمتلك المسرحية القدرة على تخليص المجتمع من الزيف واستغلال النفوذ ، من خلال تغيير الواقع الاجتماعي الذي أدى الى تكوين ظاهرة تزوير الانتخابات، بل ازالة الأساس المادي القائم على العلاقات الاجتماعية التنافرية عن طريق الواقع المتخيل ، فوق الحشبة ، كما هو في النص الأصلي .

لقد خلقت المسرحية ابطلا عرفوا كيف ينسجون مع المجتمع ، فائقوا تعبئة الجماهير للوصول الى مبتغاهم عن طريق الدس ، والتآمر والتعاون مع اعداء الشعب ، لهذا نجد ان الشخصية التي بقيت الى حد ما محافظة على خصوصياتها ، في الصلبي الأصلي والمقتبس ، هي شخصية سريتا السمسار / المعطي المنشط السمسار ، الرجل الواسع الحيلة الذي يصرف كيف ينشر الاشاعات الكاذبة ، واحباط الاجتماعات السياسية وتسفها ، وتزوير قوائم الناخبين والقدرة على الخوض في كل الأمور مقابل الربح المادي فقط .

فماذا عن سعدك يا مسعود ؟

ان المسرحية لم تستطع تخليص الحادمة من أوهام البورجوازية وعقليتها وسلوكيتها التي هي نتيجة لسيادة الملكية الخاصة على وسائل الانتاج فهي لم توقظ ما هو ايجابي من خلال الشخصية الايجابية : الحامي ، في النص الأصلي ، التي تدفع الى طريق النضال من اجل بناء حياة

المسألة الجوهرية هي التنفيذ بالثقافة والسياسية (الاشكال الممكنة للمعارضة الحالية للنظام) ان المسرحية شطنت كل الامكانيات ، وسفقت كل الجهود لتقرن بين هاتين القوتين ، وبين التلافة والقدارة والديماغوجية وعدم الجدوى ، ليكون غضب مسعود مصوبا نحو هاتين المؤسسات بالذات، فهي التي اسلمت عليه الجؤ ، هذا ما حرصت المسرحية على ان تقيمه واسفا في ذهن المتفرج بشكل او بآخر » .

لقد صلق بعض النقاد لهذا العمل ، واعتبروه تاريخا لبداية المسرح السياسي بالمغرب ، لانه يتعامل مع الواقع ، ويتفاعل معه ، ليستمد منه وثيقة لادانته خصوصا وانه مسكون ينقد المؤسسات وأدواتها التي تشوه سير المجتمع لكن وحتى يبقى دائما في اطار البحث عن المنبر الذي يتحدث منه هذا النوع من المسرح ، والموقع الذي يثبت منه خطباته ، فانه يلزمنا التأكيد على أن مسرحية « سعدك يا مسعود » قد ادانت نفسها بنفسها ، لانها تسقط في مفاطات أيديولوجية جعلتها تشوه النص الأصلي والنص المقتبس ،

ومن بين النقاد الذين اثنوا على هذا العمل ، واعتبروه وثيقة فنية هامة يمكن أن نذكر وهناوي أحمد الذي يقول في هذا الصدد : « لا جرم أن الانتاج المسرحي في مغرب الاستقلال سيطرل وثيقة فنية تؤرخ لعدة أجيال ، عن التزييف الذي مورس على امتداد السبعينات ضد ارادة الشعب »

قد نتفق ونختلف ، في تقييمنا للأعمال المسرحية المغربية التي عاجلت هذا الموضوع بطريقة أو بأخرى ، ولكن من المؤكد أن الاتفاق حاصل حول اجماع معظم هذه الأعمال على ادانة المهازل الانتخابية التي يراد لها أن تكن بالتجارب الديمقراطية .

جديدة ، ومقاومة كل ما يحل الشرور للإنسانية التي يمكن في أساسها الاستقلال الاقتصادي والسياسي والفكري ، أننا نجد أن أهم الأمراض التي يساهم مسرح التكريس في نشرها بين الناس ، هو مرض الانكفاء على الذات ، والهروب من الواقع ؛ كما ظهر ذلك عند عبد الباقي وتماطيه للمخدرات .

ونجد أن المسرحية لم تستند « في اقتباسها ، على قاعدة فكرية أصينة تساعد على إبداع ما هو مفيد وجميل ، ومتسجم مع حركة التاريخ . لأنها أزلت الأساس الموضوعي ، فشوهت معرفة المتلقي للعالم ، وللحياة الاجتماعية ، فدقته في متاهات وأحلام مريضة أضلعت فيه روع الصمود والكفاح ، عن طريق السمسار الذي أقنع الناس بأن أمنيته في تحقيق الديمقراطية سيحقق ، لكن أين هي نقطة الانكفاء بين الانتخابات والديمقراطية ؟

- انها أوهام كاذبة فقط ، لأن طموح العبدية كان منزلا عن طموح الناس ، ولا علاقة له بالعلاقات السائدة والفئات الدنيا في المجتمع .

إن هذا النوع من المسرح يعتبر وثيقة ناطقة بعدم دخول الناس في الحياة الثقافية والسياسية انه مسرح يعبر نفسه من النزعة الاجتماعية خالقا للمتلقى أسباب الهروب خارج المجتمع وهنا يظهر اليون الشامع بين النص الأصلي ومسعود يا مسعود ، في تناولها أزمة الديمقراطية

يقول الدكتور فوزي محمد عطية : « أزمة الديمقراطية في مجتمع كامل يصورها برانيسلاف نوشيتس في شقة يفرغ . فالديمقراطية هي الشكل الذي يفرضه النظام والترشيح للانتخابات لا يتم عن طريق الشعب صاحب السلطة ، بل عن طريق الجهات العليا ، التي تقرر أساسا ملاحية الرشح أو عدم صلاحيته . الانتخابات تقوم على شراء الأصوات والشهرة بالخصوم » .

غير أن برانيسلاف نوشيتش لم يقف عند حد

تصوير الواقع وحسب ، بل عرض رؤيته للمستقبل ، ففوز المحامي الشاب في الانتخابات هو رمز المستقبل . إن نجاحه هو انتصار للفكر ولوضوح الهدف ، ولصدق العمل من أجل صالح الشعب . »

تبني البنية الاجتماعية في هذه المسرحية بلا تغير في الجوهر ، إذ أنها أعادت النظام القائم من خلال اللغة والصور والحركة . وتلاحظ ذلك في نهاية العمل حيث ينزل الستار بهسروب الحشائش عبد الباقي ياكيا ، وإصابة الزوجة بصدمة نفسية جعلتها تنهاوى أمام فشل طموحها ونرى كيف تسلسل المطى السمسار خارجا ، بعد أن لم يعد له دور في الأحداث ، ثم خروج مسعود ، والرجوع إلى واقعه التحتي نجارا ، كما كان ، والكتابة التي أصبحت خادمة بقيت كما هي خادمة بكما صماء .

إن المغالطات التي روجت لها المسرحية تتبلور في خطابها السياسي الديماغوجي الذي ترجمته الأحداث والتي أكدت على .

١ - أن التزوير جد شخصي .

٢ - وأنه لا يرتبط بمؤسسة أو بنية أو طبقة لها تميزها الفكري والأيدولوجي والمادي .

٣ - التثديد باليدل ، وضرب المعارضة لمثل هذه العمليات ، ومن هنا نجد التكامل في رسم الشخصيات ، حيث التقاه السمسار المطى مع الميديا وسميد المثقف في الانتهازية وإذاعة المبادئ والشعارات الجوفاء مثل « المبادئ شعار الفاشلين » .

وبهذا نقول : إن مسرحية مسعود يا مسعود قد تناولت قضية الانتخابات تناولاً يغيب فيه التفاؤل التاريخي ، القاضى بحتمية التغير وهذا هو الوجه السلبي في خطابها السياسي ، المقدم في إطار المسرح الانتقادي الكوميدي الساذج .

المغرب : عبد الرحمن بن زيدان (أبو ياسر)

ما حدث لما اتخذت الصعلك معرفة:

□ على حامد □

الأرض اذن بكل رجايتها تناورني ، ولا
تمنحني ركناً أبذل فيه طاقة متوهجة محاصرة
في كياني .

الشوارع فوضى .. المحلات متصلة عل طول
الأرصعة .. الناس يتكاثرون بامتداد المحلات
.. ينسلون من الفجوات بين السيارات الخاصة
تبتلعهم الأشياء الجميلة ، وفي زحام الرغبات
يتلاشون .

غريب ها أنا الآن .. يداي تخبطان كل ما
يلمسهما من تكور .. تتشيان ، فأنكش .

من فمي أطلق صغيراً مروراً بوتيكا ١١١ تـ

سوف يأتي - كعادته - يدها منطلقان ..
خطواته قفزات .. حركة جسمه يهلوان يبهج
الصبيبة في الأزقة المختنقة .. تتماقق .. يتأبط
ذراعي .. ينطلق لسانه الجارح السليط
» بوتيكتا لكل ما ينطلي لهم الحريم الناعم ولا يكف
عن الهجوم بالشتائم على الناس والأشياء .. تراب
الحفر فتاقت تملو ! وتختفي في اختناق الفضاء
.. الدخان ينبعث خارجاً من مؤخرات السيارات
.. من أفواه وأنوف العابرين ليتسلل الى الرئات
.. الرئات التي تصرخ .

الشوارع فوضى .. أتوه في دوامة الألاعيب
صخب .. ضجيج .. فيجج ، نحيب .. عبق لأذع
ينتشر ويسحق الرغبات .. أتجنب لمس تلك
الكائنات .. أدفع أتقى لأعلى متلبساً هواء نقياً .

بالأمس ، حين أغلقت في وجهي نوافذ الرؤية
والحركة ، بحثت عن المص ؛ ولما وجدته ؛ بدأت
أقص كل الجيوب من بظلماتي .

ما قبل الأمس ؛ كنت أضجع يدي في تلك
الجيوب وأندرج مترنماً عبر الشوارع والبنائيات
الفاغلة .. يقذفني المكان للمكان .. السؤال الملح
يلمع في ذاكرتي .. الشرور في جوفي يتساقط ؛
ولا أجد عملاً .

غرقت دائماً في الهواء الطلق .. منها كنت
أرى كل شيء ، ومنها أحببت كل الكائنات في
العالم .. كذلك فيها تفجرت شتي مشاعري
وانفعالاتي .

أرغفت فما سمعت حسرة .. نظرت فما رأيت
سوى الظلام .. قلت لقلتي - خفراء العينين -
الناعسة على حافة السرير : » ليكن .. إن الصعلك
في هذا الزمان حرفة عظيمة .. من اليوم :
للنهارات الكتب ودفء الحبيبة ، وللأمسيات
رغبات التشرذ والمجون . »

ارتديت ملايسي القديمة ، ونزلت أقتبح
لصدراي نافذة تمخل منها دنيا رجة .. الشوارع
فوضى ، والاكتظاظ في كل شيء ؛ ماعداً بطني ..
فارغ تماماً ؛ وأنا لست زاهداً ولا نبياً .. لكن
التفود قلما المسها .. فقدماي حقيتا يحشا عن
عمل - أي عمل - وشهادتي الدراسية أتركها
في ملفات المحلات والمؤسسات وعنواني ، وأنتظر
ما الذي يحدث ؟! لست كائناتاً غريباً واعتقد
أنني كتب وقادر ، ولي مواهبى الخاصة .

تمثال الميدان الكبير يتحرك قدامى • التجار
خلفي يتدفقون •

ينزل من أعلى القاعدة ، ويمتدحني • صفيرا
جدا أبدو حين أراه لأمى •

التجار يسرعون • ملابس الفتاة تطير •• قطعة
قطعة ، وتتملق بصنابيح المتاجر العالية • ليلعب
بها تيار الهواء البارد •

عارية تتراجع الفتاة والأيدى نحرها تتصارع
تصطبغ ، تتشابك ، تتسلق الشجرة اليابسة
المهتزة •

عارية تتقلب على ظهرها تنهب الأغصان
جسمها • صراخها يخترقني عابرا المسافات ؛
عيون كثيرة تحوطني من بعيد قادمة ، وقبضات
التجار تدمي روعي •

أطير ؛ قدامى لا تلمسان أرض الطرقات ••
أحاول ألا تلمسا أرض الطرقات •

« آه •• تنبت لي أجنحة ، لي جناحان ، هل لي
جناحان حقا ؟ أحاول أن أطير بهما • لا أطير •
حقا لا أطير ؟ » •

« اتخطى الممارات •• الأعمدة •• الفنادق ••
الكبارى •• عربات الشرطة •• رائحة الأسفلت
والبرقان •• أرقد تحت سفح الجبل المجور
عتاقه قدامى في البحر الصافي ، وأغنى ، حقا ••
انني أطير » •

يندأ في فراغ جيويي
فؤادي في خواء المدينة
والمدينة في انسيابها ودورانها تسلبني فتاتي
الصغيرة •

أحاول الصغير أخفق
أحاول الترتم أخفق
أحاول التحليق أخفق
هراوة الشرطي تمتد ؛ تمتد

نحت قمى ، تحت قمى
أغوص في اللجة الزرقاء ••
صعلوكا طيبا دوما رائجا في التنفس بالمدن
المكتظة •

السويس : علي جمعة

اندفع للأمام دخلا • تنفخ خارجة • فاتحنا
ذراعي باتساعهما • تقلت من احتضان يدي •

لم تأخرت ؟ ماذا كنت تفعلين مع الولد ذى
الوجه المتورد والعيون الملونة ؟

ضاحكة كنت بالداخل ••
منتشبة كنت بالداخل •
لم تلتفت ناحيتي • لم تبتس •

انها تحجل • تنفخ • تنبر الشارع عدوا • فى
الرصيف المقابل تنفخ • ترفع يديها • تحركهما
للأمام • للخلف ؛ سبع مرات •
البنات الكبيرة صرخت « كم الثمن ؟ » •

عينا الصغيرة المضيئتان تشعان من خلف
انفراجة الأصابع وتلتقيان بعيني • كنت أحسهما
تلتصقان بوجهي • استدارت لتلتقي بهما • فبدا
الجزين مشعونا بالفموس • بينما الولد يضع فى
الللينة لافتة أهل الفستان ذلك سيدتى الجميلة •

الأب بكى • أحنى وبكى • عيون تلالأ •
بالفضة اللامعة الأسبانية تلالأ • على الأرض
تهوى • نصفه الأعلى تجاه المتجر • الأسفل من
مئبق فغذبه فوق أسفلت الشارع الجداد •

الشوارع بدأت تخلو • تخلو • الناس تختفى
تختفى • أضواء النيون تبهت • تنطق • عن
صديقي أبحث • أفتش • لا أجده • جذبته نداهة
الريبات الكامنة •

التجار يندفعون من الزوايا والأركان •
يتقدمون • يفتقون المسالك • يسدون المداخل
والمخارج • يتواصلون بأقفيصهم المربضة ويطونهم
المتكرشة • ينفلت أحدهم ، ويدفع بحذائه الأسود
البداع كتف الرجل • تنزلق الى الشارع جثة •

رويدا • رويدا الكتلة الأدمية تفوس فى
الأسفلت الرخو ، وفى القار تنوب • بطيئا •
بطيئا • تتلاشى فى السواد •

البنات الكبيرة تحلق فزعة ، والصغيرة تحنى
رأسها خجلا • تختطفها يد طويلة تسلمت من
نجوة ضيقة •

أطلقت جسمي الى الفسراج الوصب فى
الشوارع الخالية •

إيمرى ماداتش والمسرح المجرى

□ محمد أبودومه □

إذا لم يكن الأدب المجرى قد كتب بلغة ذاتعة الانتشار فى عالمنا هذا كاللغات الفرنسية ، أو الانجليزية ، أو الروسية ، وذلك لقلة المتحدثين بها من ناحية ولصعوبة اللغة من ناحية أخرى ، إلا أن ذلك لم يجعل دون بلوغ الكثير من عطاء هذا الأدب من العبقرية مبلغا جعله يقف جنبا الى جنب مع الآداب العالمية ، ويحظى بالعديد من الاهتمام ، فالترجمات الى لغات العالم الشهيرة • ومن ثم تعرف القراء فى أغلب البلدان على مشاهير الفكر والأدب المجريين ، وخاصة من أسسوا صرح هذا الأدب العريق من الرواد فى عهوده المختلفة •

(ميكوش زرينى Miklos Zrinyl ١٦٦٠ - ١٦٦٤ م) وماتلاه بعد ذلك من الحقبة المروعة بعهد الاستنارة (التنويرية) Enlightenment فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، حتى بدايات القرن التاسع عشر ، ذلك العهد الذى تجددت وتطورت فيه اللغة المجرية الى حصد بعيد ، ليس من توليد واشتقاق كلمات من

فى كل عهد كوكبة من إعلام هذا الأدب • ابتداء من عهد الإصلاح (Reformation) فى القرن السادس عشر الذى احتل فيه الأتراك ثلثى المجر التاريخية تقريبا ، وخير من تسلم قيادة الشعر أبان ذلك العهد (بالنت بالاشي Balint Balassi ١٥٥٤ - ١٥٩٤ م) ، فمهـ الباروك B aroque الذى يمثلـه الشاعر المحمى والكاتب السياسى

يد القبايل المجرية في القرن التاسع ، ثم
شاعر (تراجيديا الانسان) أو حاساة الانسان
ايمرى ماداتش (Tragedy of Man)
(Imre Madach) ١٨٢٣ - ١٨٦٤ ،
وهؤلاء الرواد الثلاثة هم أفضل من يفخر بهم
الأدب المجرى ، والأمة المجرية من أدباء القرن
التاسع عشر .

وليس هناك متسع للحديث عن كل هؤلاء
وعن أدوارهم البارزة ، وتأثيرهم الواضح في
الفكر المجرى ، كما أنه لا مجال أيضا للكتابة
عن كل الجهود الأدبية للعطاء الثقافي المجرى ،
بمدارسه المختلفة ، لكنني سأتناول بالحديث -
فقط - واحدا من بين هؤلاء العباقرة ، وهو
ايمرى ماداتش Imre Madach من خلال
رائعته الدائمة الصيت : « تراجيديا الانسان »
التي قيل انه بدأ نظمها بعد عام ١٨٥٠ ، لكنها
لم تحصل ليد القراء الا في عام ١٨٦٢ . ومادنا
[المسرحى] ، فمن باب أولى أن نقيم فكرة موجزة
عن المسرح المجرى الشعرى والنثرى على حد
سواء ، حتى تصل ال الفترة التي كتبت فيها
« تراجيديا الانسان » ، وهي فترة الأدب المصعب
حيث أن الأدب الدرامى كما هو معروف أسس
مرتبة في تطور الأدب ، أما التراجيديا فهي تاج
الأدب الدرامى ، وأسسى مرتبة في تطوره ، ولهذا
السبب تضمنت التراجيديا كل جوهر الأدب
الدرامى واشتملت كل عناصره وبالتالي دخل
فيها حتى المتصر الكوميدي ؟ غير أنه من
الصعوبة بمكان ، تحديد السفة التي بدأ بها هذا
الفن تحديدنا دقيقا بالمجر ، تماما كما أنه ليس
بالمستطاع تحديد مكان ومولد (٥) الأغنية والملاحمة
الضمنية، لكنه قد ظهر ما يجوز أن يسمى المسرح
المجرى في المدارس الدينية في القرنين السادس
عشر والسابع عشر ، ولم يقتصر التأليف على
المدرسين في تلك المدارس فقط ، بل شارك
بعض الطلاب الذين كانت لديهم حاسة فنية
وتقافة ، دينية وأدبية في كثير من العروض
بأقلامهم ، ثم قاموا بتأديتها على خشبة المسرح ،
ومثل هذا النوع من المسرحيات لم يحظ كثيرا
بالتدوين الا ما ندر ، فالكتاب لا نستطيع أن

كلمات ، أو احياء كلمات قديمة غابت عن المعجم
فقط ، بل عن طريق تطوير الأدب والثقافة على
يد الكاتب الكبير (جورج باساني György Becsenyi
باساني ١٧٤٧ - ١٨١١ م) ورفاقه من الشعراء
والكتاب أمثال : يانوش باتشاني Janos Batsanyi
١٧٦٣ - ١٨٤٥ م ، (فرانس كازنسى -
Ferenc Kazinczy ١٧٥٩ - ١٨٣١

صاحب أول تجمع أدبى في المجر ، (فيتز
Vitez Mihály Csokonai ميهائ تشوكونائي

١٧٧٣ - ١٨٠٥ م الذي قام بدراسة
واقية لبعض اللغات الأوروبية ، كما درس
اللغة العربية واللغة الفارسية ، ويتضح ذلك
وما استفاده شعره ومثنوه من الأدب الأوروبى
من جهة ، ومن الأدب العربية والفارسية من جهة
أخرى ، ثم تاتي فترة المحسوبة الأدبية ، في
عهد يكن تسميته بعهد النضال الثورى لتحرير
الوطن وتجديد الفكر ، ظهرت في هذا العهد
أسماء كثيرة لشعراء ونقاد وكتاب ، من أهمهم
الشاعر الفارسى والأستورة (شاندر باتوفى
Sandor Patofi ١٨٢٣ - ١٨٤٩ م)
مؤلف المقطوعة التي ترجمت الى نصف لقات العالم
تقريبا ، وهي أيضا تحمل فلسفته وشعاره ،
ومعنونة باسم « الحرية والحب » تقول كلماتها :

الحرية والحب هما :

شيطان لودهما ، وأربدهما .

وأنا من أجل الحب اغشى ،

بحياتي

لكني سوف اغشى بالحب

فداء للحرية (٤)

ومع بيتوف ومع رفيقه في النضال الثورى
واحد الذين نادوا جهارا أيام حرب الاستقلال
التي اندلعت سنة ١٨٤٨ م ، بانفصال المجر عن
امبراطورية آل هابسبورغ النمساوية الشاعر
ورجل القانون (ميهائ فور وششارى Mihály
Voros Marty ١٨٠٠ - ١٨٥٥) صاحب
الملاحمة الشهيرة: هروب زالان A Zalan Futasa
= تلك
الملاحمة التي تعالج بحساس شديد فتح المجر على

فالأعمال الدرامية [المسرحيات] دون المستوى الأدبي والفني ، وأغلبها ترجيات عن الألمانية ، واقتباسات من الآداب العالمية أو « تنجيز » موضوعات وأحداث المسرحية لتسير نحو الفأية المطلوبة من حركة التجديد ، فنجد مثلا ترجمة مسرحية « الملك لير » لشكسبير ، ولكنها تحت عنوان آخر وهو « الوزير شابولش » ، وضمها مؤلفها أو مقتبسها (ميراي شاندر - Mirayi Sandor) في جو مجري خالص ، أشخاصا وأحداثا ومضمونا .

وقد لاقى هذا النسوع من التأليف المسرحي اقبالا لا بأس به من قبيل الجمهور الذي يحلم بمودة الوطن الى الوطن ، ويتجمعه حول قائده مجري من أبناء المجر أنفسهم ، يقودهم الى طريق المجد والتحرر وقد رسخ في أذهان هذا الجمهور أن الأرض التي أنبتت رجلا وملكا عادلا قويا مثل « ماتياش » (١٤٢٧ : ١٤٩٠) تستطيع أن تثبت غيره .. ، (حيث أن عهد (٨) ماتياش ملك العادل كان عهد طمانينة وثقافة ورخاء بسائر المجر . وقد ألبت الوثائق والمخطوطات أن بلاط ماتياش كان ينظم كثيرا من العلماء ، والفنانين كما نظم في عهده البعثات التعليمية الخارجية لنشر الفكر العلماني في وطنه المجر) (٠٠٠)

وعلى كل ، تستمر محاولات التأليف في اطار المستوى دون الجيد حتى يظهر أول مؤلف مسرحي بثبت قدرته على التفوق في الكتابة الدرامية . من خلال عمله الذي اعتبره النقاد أول لبنة في صرح هذا الفن تستحق التقديم .. ، وأسس المسرحية « التاتار والمجر » كما هو واضح من اسمها يتناول فيها مؤلفها « كاروي كس فالودي » موضوعا Karaly Keszaludy

تاريخيا يتحدث عن موقف الفرسان المجرين البطولي أمام الزحف التتري الرهيب ، ولعله يرمز بهذا القزو التتري حالة التمزق التي حلت بالمجر الكبرى ، بعد معركة قلعة موهاتش ، أو (نكية موهاتش (٩) Mohacs سنة ١٥٢٦) ، واندحار المجرين أمام القزو التركي ، ثم تقسيم المجر بعد هذه الموقعة الى ثلاثة أجزاء : المجر الوسطى والجنوبية تحت الحكم التركي ، والشمالية والغربية

نسبكم في عداد المتخصصين ، كما ان الاداء لا يقوم على أسس فنية إنما على سبيل الاجتهاد ..

وأما عن موضوعات المسرح المدرسي هذا فأغلبها ديني يتناول فكرتي الخير والشر ، وبعضها يتعلق بالتاريخ المجري القديم ويقدمه من خلال أشهر الأحداث التاريخية ، وبعضها أيضا يمرض أجزاء من التوراة . كل ذلك كتب أول ما كتب باللغة اللاتينية ، إذ كانت تلك هي لغة المثقفين في بداية تلك الفترة . ثم بدأوا في زمن لاحق كتابتها باللغة المجرية ، غير أن هذا المسرح لسم يقدم عروضه بصلة دائمة ، لما في المناسبات أو الأعياد فقط .

ويجى القرن الثامن عشر الى المجر بالمسرح الألمانى ، ويستمر فترة طويلة حتى بداية القرن التاسع عشر ، تأسس أثناء هذه الفترة أول مسرح في (بودا) وهو المسرح الوحيد الثابت المجر في المجر - آنذاك - والذي ساهم في الفسائه كل سكان بودا ، أما ما كان يعرضه في مسرحيات فهو باللغة الألمانية ، هذا بالإضافة الى المسرح الألمانى المتنقل في سائر المدن المجرية .

وعلى اثر ظهور حركة تجديد اللغة المجرية على يد (فرانس كازنسى Ferenc Kazinczy ١٧٥٩ - ١٨٣١ م وما وأكبها من تنظيم للادب المجرى تجميعا وتجيلا وتنقية شارك فيه كل مهتم بالادب ، وعلى الرغم مما لاقته حركة فرانس من عقبات واعتراض من قبل البعض ، محتجين بارتباط الشعب بالادب القديم وبلغته القديمة ، الا أن حركة التجديد بالمجد المتواصل لسه « فرانس » الذي تلقب في تاريخ الادب المجرى بـ (الدكتاتور (٧) الأدبى) قد انتصرت في النظرية .

واتضح أنتمسارها أول ما اتضح في الفن المسرحي ، إذ بدأ الكتاب يخوضون تجاربهم ، ويسجلون أعمالهم ، حول أبطال التاريخ المجرى باللغة المجرية المجددة ، في نزعة رومانسية ، لالهاج حماس الجماهير المتعطشة للتحرر من جبروت الاستعمار النمساوى (الألمانى) آنذاك وما تولد بطبيعة الحال عن تلك النزعة - التي تدور في فلك الفئائية - من أسلوب خطائى لدرجة تجعلنا نلصق به صفة المسرح الوجه .

ودفاعاً عن شرف الحبيبة والزوجة والوطن مالنداً
Melinda التي لم تنج بعد ذلك من أعوان الملكة
وأتباعها .

ذاع صيت هذه المسرحية في أوساط المجرمين حتى
لا تكاد تلتقي بمثقف مجري الا ويحفظ بعض
مشاهدتها عن ظهر قلب ، وما أن جاء عام ١٨٤٨
حتى اشتعلت نار الثورة ، وأصبح من أهم
الضرورات إنشاء مسرح وطني يعرض بانتظام
المؤلفات الدرامية المجرية ، لحاجة الوقت والمواطن
اليها . أما عن مسرحية بانك فإن فقد تحولت
الى أوبرا وكانت أول عمل أوبرالي مجري يقدم
على المسرح الوطني في (بنت) Pest في ١٥
مارس ١٨٤٨ على يد الموسيقي الشهير (فرانس
إيركل Ferenc Erkel) .

وبعد هذه الصعالة التي حاولت فيها تقديم عرض
سريع وموجز لحالة المسرح المجري منذ بداياته
الاجتهادية ، حتى اشتداد صلبه ، وإثباته لذاته
في تجربة Jozsef Katona
كاتونا الناجحة في (بانك بان) ، تصل الى
عبقرية المسرح المجري إيرى ماداتش ودراما
شهرته العالية وخلوده الأدبي تراجيديا الانسان أو
Azember Tragediaja
(Tragedy of man) التي لاقت نجاحاً
رائعاً في اغلب البلدان الغربية ، كما قدمت على
مسارحها ، مبرهنة على أن المؤلف قد وقف بها
شامخاً بين الأدب العالمي . وكسما حظيت هذه
التراجيديا بالترجمة الى اللغة الفرنسية والانجليزية
وغيرها ، فقد نقلها الى العربية عن الترجمة
الانجليزية الكاتب الأردني العربي العربي المعروف
الاستاذ عيسى الناعوري ، ، وظهرت طبعتهما
الأولى ضمن منشورات عويدات في بيروت عام
١٩٦٩ ، تحت عنوان (مأساة الانسان) .

وهذا العمل الذي قام به عيسى الناعوري
يستحق التقدير والاعجاب فالترجمة في مجموعها
تتوخى الدقة والإمانة ، في نقل النص الى
العربية (عن الانجليزية من ترجمة تمت في
المجر) ، ولغة سلسة ؛ وإن كانت في الترجمة
هناك قليلة من حيث نقل روح النص المجري .
ومرح ذلك الى أن الترجمة لم تأت عن الأصل

تحت سيطرة الهايسبورغ ، أما المجر التفرقة
فقد تشكلت بها حكومة إيرى وهي مجرية خالصة
لكنها تتبع اداريا للحكم التركي .

تلك المأساة ، أعني (نكبة موهاتش) ، نجرت
الكثير من الثورات الادبية ، وغير الادبية . في
جميع بقاع المجر . وامتد الكتاب بزاد وفيه من
الأفكار ، تجلت في أعمال كل مؤلفي القرن
الثامن عشر ، ثم التاسع عشر ، عهد التضال
الثوري ، والتي كتبت به أول دراما رفيعة المستوى
وهي مسرحية بانك بان Bank ban (١٠) لمؤلفها
Jozsef - Katona جوزيف كاتونا ١٧٩١
(١٨٣٠) الذي يعد في تاريخ تطور الأدب المجري
أكبر كاتب مسرحي قبيل (إيرى ماداتش)
وبالرغم من انتشار الكتابة باللغة المجرية
المجددة في تلك الفترة ، وهيمتها على العطاء
الثقافي ، فقد كتب (كاتونا Katona)
مسرحية باللغة القديمة أو بلغة أقرب الى اللغة
القديمة التي امتلأت بكثير من المفردات المخشبة
أو تضمنت بعض المصطلحات الأجنبية .

والجدير بالذكر هنا أن الرقابة لم تسمح بادی
الأمر بعرض المسرحية ، لأنها تتناول بشكل
سافر فترة تشل الألمان في حكم المجر ، وتعريتها
للوطن السيئ ، الذي حل بكل مناحي الحياة ،
وبطبيعة الفلاحين من بين طبقات الشعب على وجه
الخصوص وذلك كله في عمل فني محكم ، بدأت
عقدته بالخلاف الذي نشأ بين (بانك) الأمير القائد.
وبين جير توديش Gertrudis زوجة الملك
التي كانت تعتمد على الفرسان الألمان ضد الثوار
المجرمين - بعد انضمام Bank ban الى صفوف
الثوار لما رآه من طغيان الملكة وفرسانها ، وما
وصلت اليه البلاد من الفساد الشامل .

وتستمر أحداث المسرحية في صراعات متواصلة
بين الجانبين ، ومؤامرات من قبل الملكة ضد كل
من هو وطني ، وتصل حد الذروة حينما ترتب
(جير توديش) خطا اعتداء أخيها otto
أوتو) على زوجة بانك ، أثناء وجوده خارج المدينة
الامر الذي فجر البركان المجري في شخصية
بانك ، فيقتل الملكة رمز الجبروت والفقر ،

الشمالية للمجر الكبرى ، أو المجر التاريخية
ثم انضمت الآن الى تشيكوسلوفاكيا . وكان
مولده في شهر يناير من عام ١٨٢٣ . انهى
المرحلة الدراسية الأولى في مدينته ، ثم درس
بعد ذلك الحقوق [القانون] والفلسفة في جامعة
بيج Pécs في جنوب المجر . وفي مدينة بيج
عكف مع دراسته على القراءة والاطلاع في الأدب
العالي .

وبدا تكوينه الثقافي مبكرا ، كما بدأ قلبه
ينبض بالشغف في سن مبكرة أيضا ، فقد أحب
فئة بروتستانتية ، تختلف عن مذهبه المسيحي
(١٥) ، الأمر الذي أدى الى عدم ارتباطه بها
لرغبة أسرته واضرارها ، لكنه في سن الثالثة
والعشرين يتزوج من فتاة أخرى عابثة ، تختلف
عنه في طباعه ، وطموحاته ، مما يؤدي الى
انتهاء هذه العلاقة بعد بضع سنوات .

وقد أثر فشل الشاعر عاطفيا تأثيرا كبيرا على
نفسيته ، انعكس في كتاباته اذ لا يخلو عمل من
أعماله من تلميح يترجم دواخله من تجربته .
ومعاناته . (١٦)

واصيب ماداش بمرض القلب في سنوات
الدراسة الأولى بالجامعة ، وظل معه هذا الداء الى
أن توفي به في عام ١٨٦٤ م في الخامسة من
أكتوبر .

وجرب حياة السجن وقسوتها ، اذ اعتقل
لمدة عام أثناء حرب الاستقلال لا يواؤه أحد
النواز .

وكانت أول وظائفه كاتبا في إدارة المقاطعة
ثم قاضي سلام .

وبعد أن وافق الناقد المجرى يانوش آرائي
Janos Aranyi على نشر دراما ماداش في
دار (كشافالودي للنشر) أوصى بأن ينضم
ماداش الى أعضاء مجلس إدارة الدار . ولم يكد
يمر وقت قصير حتى أصبح عضوا في أكاديمية

ومرجع ذلك الى أن الترجمة لم تأت عن
الأصل المجرى ، بل عن ترجمة له ، وأن
كانت هنا محاولة تصرف من المترجم الأولى ،
فقد قدمت لنا الترجمة العربية الترجمة الانجليزية
بها فيها ، وذلك بالإضافة الى احساس المترجم
الثاني بمذلول الكلمات وبمدها ، والحقيقة
أن قراءة الأدب في لفته الأصلية يختلف عن
قراءته في لغة أخرى لخصوصها ونبض غير نبض
للحروف الأم . ومن سيقى تلاحم الكلمات غير
الموسيقى التي يحدتها تلاحم الكلمات الأم ،
وبالتالي فإن النص الأدبي يفقد بعض خواصه
بل أنخص خواصه التي تتعلق بعلم الأصوات
الكلامية (الفونيطيقا Phonetics) اذ أن
اللغة المجرية تنتمي الى مجموعة اللغات
الفينوجور (١٧) وهي مجموعة تختلف عن المجموعة
الهندية الأوروبية والمجموعة النمامية الحامية ،
اختلفا كثيرا في قوانين الشفثين والحلقيات وقانون
السفثيات والحلقيات وقانون تبادل الأصوات
السكنة التي تصدر عن احتكاك الشفثين ، دون
الاستكانة بأي عضو من أعضاء اللم .

وان كان هذا جائز التطبيق على الأدب بوجه
عام ، فهو حري بأن يطبق على الشعر الذي يترجم
الاحساس الإنساني بحروف مصبوقة وكلمات
حادة في رومانسيته أو واقعيته أو حتى في
رمزها . وعلى الرغم من ضخامة هذا العمل
المجرى ، والذي تم نقله عن اللغة الانجليزية ،
فقد استطاع المترجم أن يقدم ترجمة معقولة
للمغاية . . أبقت على النص كثير من شموخه (١٤)
فمن هو ماداش . Madach الذي يحتفل
وطنه بذكره كل عام ، مقدما أعماله على خشبة
المسرح الذي يحمل اسمه في قلب العاصمة
المجرية بودابست ، وفي مقدمتها «أ تراجيديا
الانسان » التي صنعت به شاهدة عرضها مرتين
وفي كل مرة أبدل جهدا كبيرا في الحصول على
بطاقة الدخول قبل العرض بأسبوع على الأقل
مما يدل في حد ذاته على أن هذا الضمير قد
عشق فن المسرح من جهة ، ومن جهة ثانية لقيمة
ماداش الفنية كرائد عظيم للمسرح المجرى العالي
في القرن التاسع عشر .

ولد ماداش في الشوستريجوف
Alsosztregova التي كانت إحدى المقاطعات

اليه .. وفي سفر أيوب ، وتراجيديا الانسان ينتهي سعي الشيطان ، أو (لوسيفر) بالفشل وتنتصر بذرة النور الالهية في قلبى أيوب التوراة ، وأدم التراجيديا ، ومثلما أعاد الله الصحة والعافية لأيوب وهب الله آدم الطمأنينة ثم أمره بالسعى والجهد في حياته الجديدة ، وفور سماع آدم لجوقه الملائكة وهي تترنم في آخر مشاهد التراجيديا :

● عظيم ان تقتاتر بمحض ارادتك الحق او

الشر ،

وان تعلم ان رحمة الله

تحبنا كالترس ،

وان تعلم ببطولة ، دون سمع ،

ولو احقر الجموع ،

فلا تكافح لأجل بلعم الذي تكسبه في الدنيا

بل ترفع رايك عالية ..

.....

.....

ولا تصيبن ان الله في حاجة اليك

لكي تحقق اغراضه (١٨)

انك ستنال النعمة

اذا انت حققت لوراده .. (١٩)

يقول آدم عندئذ وقد تملكته الحيرة :

..... فلتكن هي مرشدى

ولكن كيف يمكننى ان انسى ان هذه هي النهاية؟

فيأتيه صوت الملائق واسما له طريقه ومعدنا

له الأسلوب الذى يجب ان يتبعه آدم الانسان

حتى يستطيع ان ينسى ما يكوده ، ويذهب خوفه

من نهايته المحتمة ، ولا حل سوى :

: كالف ايها الانسان

كالف بايمان وكلمة . (٢٠)

وفي الحقيقة لم يكن (ماداشش (Madach)

بعدا بين المؤلفين من شعره وغير شعره ، ومن

استفادوا من التوراة والانجيل . فالتوراة كانت

دائما من أجل مصادر الفكر قديما وحديثا ،

اذ أن التأثير التوراتى لم يقتصر على نتاج الأدب

العلوم المجرية ، وما رشحه لهذا المنصب البارز والمطير الا الاستقبال المنقطع النظير لمسرحيته من قبل القراء والنقاد على حد سواء . وكان هذا آخر المناصب التى صعد بها (ايمرى ماداتش) طوال حياته ، التى لم تتجاوز واحدا وأربعين عاما ، التى استغل سنواتها القصار ، ومع مرضه الشديد ، استغلال الانسان الموهوب الذى جعل العمر القصير عمرا متصلا ، وباقيا ، جيلا اثر جيل .

موضوع المسرحية التى نحن بصدد الحديث عنها . هو تضال الانسان في شتى بقاع الأرض ومحاولاته الدائبة للبحث عن السعادة ، والحياة الطيبة ، وبذل كل ما في وسعه للتوفيق بين خارجه ودخله ، مشغولا الى الخير مرة ، وإلى الشر مرة ، قاسيا مع نفسه ومع أخيه الانسان حينما ، وحينما عطفوا رقيقا . ويظل على هذه الحالة منذ طرد من الفردوس الأعلى اثر عصيانه لأمر خالقه ، الى أن يصل بعد طول مطاف الى

حقيقة ثابتة ، وهى الاعتراف بقصر قدراته وعجزه . وأن لا نجاة من حيرته وتخطيطه الا بعودته الى المظيرة الالهية ، وسؤال الاله المون وجلال الطمأنينة - ويحيى هذا المون من القدرة الالهية التى حولت بذرة آدم في رحم حواء الى جنين يمشى باستمرارية الحياة .

هذا هو الموضوع الذى تشمله المسرحية وكما هو واضح وليس بموضوع جديد اذا اقتصرنا نظرتنا على مدخل المسرحية ، أو مشهدها الاول ، فهو مستمد من التوراة في سفر التكوين (١٧) كما أن هناك ايضا تأثيرات واضحة لسفر أيوب . فيما نتحدث به التوراة حول ارادة الله لاختبار عبده أيوب ، وامتحان قدراته في مجاهدة النفس ، حينما يعطى الله الاذن للشيطان بمحاولة اغوائه ، وصرفه عن جادة السبيل . ومثلما فعل الشيطان مع أيوب حاول الشيطان [لوسيفر] في تراجيديا ماداتش ، نفس محاولة الاغواء مع آدم . وكما اتخذ الشيطان من زوجة أيوب مساعدا له في تنفيذ هدفه اتخذ (لوسيفر) في التراجيديا ، حواء زوجة آدم ، وسيلبا في اغواء آدم ، واغوائه بالمصيان ، وقلمه

(يانوش آراي)
 حينما عرض عليه ماداتش مسرحيته بعد أن أنتمها ،
 فأهمل مواصلة القراءة بها ، بعد ما تصفح
 مشهدها الأول والثاني فلما منه أنها عمل يقلد
 (فاوست) ، ثم يعود بعد ذلك لتكملة قراءتها
 فيكتشف أنه امام شاعر ومفكر وحكيم ، له من
 الأصالة ما يجعله يقف شامخا مع من سبقوه :
 جوته ، أو غيره فرق بين هذا الشك الذي انتهى
 باليقين ، وبين الاتهام الخطير لسرقة عمل ياكمله .
 وهو ما قرره وأنته بإدلة دامغة الناقد الشهير
 (برتون واسكو)
 The Great Writers of the world
 Titans of Literature (٤)

عائلة الادب (٣) ، بعد قراءته للفردوس المفقود
 المثلون يقول : (٢٠) « لقد اتضح وجه الحق
 لكثير من العلماء في أن الفردوس المفقود » هي
 واحدة من أسف أفكار المتنقلة في تاريخ الادب
 .. فقد ظل أمرا معروفا مدى سنين طويلة أنها
 منظومة مقالة ، أو قطعة فيفسدها مختلفة أؤلوان
 سطا فيها نظائرها على اسكيلوس ، واوفيد ،
 وماستينوس .. وغيرهم ، ولكن الذي ظل
 مجهولا هو أن ملتن قد سرق موضوع (الفردوس
 المفقود) بعنايفه من ادب ايطالي غير مشهور
 كان معاصرا لملتن ..

واسم هذا المؤلف الايطالي (سبالاندا)
 ومسرحيته المروقة هي (آدمو كانتو) وموضوعها
 تلعب الكون ، بسبب بعصية آدم ، وهو نفس
 موضوع فردوس ملتن المفقود .

وهذا الهجوم الذي تأسس على اتهام صريح
 لا يقارن بمثل ما قام على شك ، ثم ما لبث أن
 انهار الشك وبقي ماداتش من عائلة الفن الدرامي
 في عصره .

وتوخيا للصدق يجب أن نذكر بأن أكثر
 الأعمال السابقة على تراجيديا ماداتش مشابهة
 لها هي مسرحية (فاوست) جوته ، وربما
 مرجع ذلك لاتحادها في معالجة موقف التحدي

في الجهود السابقة بل نستطيع رؤيته ونحسه
 في كل عطاء الكتاب في عصرنا الحديث أو أغلبه
 وإن اختلفت نوعية التأثير ثم إن التشابه أو
 الصدى التوراتي في تراجيديا ماداتش ، هو
 تشابه من حيث ظاهر الفكرة ، من حيث مجمل
 الصورة ، وليس تفصيلا تناقلته مشاهد المسرحية
 في كل غاية ومقصد ..

وإذا تركنا تأثيرات التوراة التي قلنا إنها
 لم تظهر فقط في شعر (ماداتش) بل شاركه
 غيره فيها من قبل منذ عصر النهضة Renaissance
 في أوروبا ويصده نجد أن هناك أعمالا أدبية ، في
 هذا المضمار ، قد سبقت تراجيديا الإنسان لكتاب
 طافت شهرتهم كل أنحاء العالم مثل مسرحيته
 نابيل Cain للشاعر الانجليزي للسورديرون ،
 وفاوست للشاعر الألماني العظيم جوته ، والفردوس
 المفقود (Paradise lost) للشاعر
 جون ملتون . وما لا شك فيه أن لهذه الأعمال
 تأثيرات من قريب أو بعيد على الشاعر المجري
 ماداتش ويمكن القول أن هناك وجه شبه من ناحية
 الموضوع - وليست المعالجة - بين تراجيديا
 الإنسان والأعمال الأوروبية السابقة لها والتي
 ظهرت إلى الوجود خلال ثلاثة قرون متتامة
 منذ القرن السابع عشر .. ومما قيل أن لهذه
 تأثير على ذلك فتبلى حقيقة عامة وهي أن المصدر
 أو المنبع الأول المستقى منه عند كل هؤلاء هو
 التوراة ، ثم اتضحت شخصية كل مؤلف في
 كتابته تحملها مضامينه وشاعريته والتفصيلات
 التي احتواها سياق المسرحية العام .. وإن
 وجدنا - على سبيل المثال - اسم الشيطان في
 تراجيديا (إمري ماداتش) هو الموجود في
 قابيل بيرون ، وكذلك في الكوميديا الإلهية (٢١)
 لماتشي (لوسيفر) ، فالمعالجة تختلف ، والدروب
 متشعبة ، والرؤية خاصة إلى حد بعيد ، حينما
 يعرض الكاتب فكرته حول تضارب المتناقضات
 وما يسفر عنها .

لكننا إذا وجدنا من بين هؤلاء الشعراء من
 هوجم هجوما عنيفا من كبار النقاد ، قلن نرى
 مثل ذلك الهجوم على ماداتش . قارق كبير بين
 بين شك الناقد المجري الكبير والمعاصر لماداتش

الذى يقفه ابليس من ربه معالجة فكرية شديدة
التأثر بسفر أيوب ، وربما كذلك لاشتراكهما
فى اتباع المنهج الهيكل ، أو التفكير الهيكل فى
فلسفته المعروفة .

وقبل الحديث عن المنهج ونظرة الذى اتبعه
مادامش فى مسرحيته سواء من الناحية الفنية
أو الفلسفية أرى أنه من الأفضل تقديم عرض
موجز للبناء الشكلي لهذا العمل المسرحي الكبير
الذى قدم لنا مؤلفه من خلال شخصية عذبتها
الشك ، بقدر ما أراحها وطمانها اليقين .

بعد المشهدين الأولين الذين دارت أحداثهما
فى السماء ، تم الفردوس ، وهى كما قلنا
أقرب المشاهد الى النص التوراتي تتشكل فكرة
مادامش وتطرح خلال ثلاثة عشر مشهدا حول
تطور الانسانية ، ومسيرتها التى تتأرجح ما
بين الظن واليقين ، بين الرضى والقبول .
وتواصل الصراع فيها من قبل الضدين : الخير
الذى يتحلى طبيعة الانسان وجيلته البكر ، والشر
الذى يتحلى الشيطان بقصد الهيمنة على تصرفات
الانسان ، واستحواده عن طريقها .

وأول ما نلتقى بحياة الانسان على وجه الأرض
فى المشهد الثالث ، بعد (٢٣) طرد ادم وحواء من
الفردوس ، تلك الحياة التى تستكشف من حوار
آدم وحواء ولويسيفر ، برغبة الانسان الأولى منذ
لحظه وجوده على الأرض ، وهى رغبة التملك ،
محاولة الاكتشاف والتطلع للبروفة الذاتية .
الفردوس . الا أن ما يركز عليه المؤلف حسو
الرغبة الاولى ، منطلق العناية الإلهية التى شاهدهم
آدم أثناء حلم طويل عاشه مع مستقبل أبنائه ،
بعد أن قرأ عليه لويسيفر « تعويذة الفقرة » ،
ففى هذا المشهد تدور الأحداث أمام كوخ بسيط
بندق آدم وأوتاده ، فى حين تقوم حواء ببناء
عرصة صغيرة ، تظهر أولى رغبات الانسان :

آدم : هذا المكان مكانى . . عوضا عن العالم
الكبير ستكون هذه البقعة وطنى وملكى
الحاص .

اننى أحببها من تيجوال الوحوش الباحثة

عن فريسة

واجعلها تقدم لى ثمرا فى أيام انقلاط . .

حواء : اننى ابني عريشة ظليلة كالاولى

التي كانت فى الفردوس البهيج ، حيث

اننى سوف اعيد ، سررات عدن المفقدة

لوسيفر : أه ما انظم هذه الاشياء

التي تتحدثان عنها ، العاملة والمملكة
الخاصة

هالكان ستكونان العنبتين اللتين

ستحركان الدنيا ،

وكل عجلة سر ، وكل ويل مصوق

سيولدان منهما . قوتان متلازمان ،

ستتموان تموا لا انقطع نه الى ان تقوم

الشعوب وتنشأ الصناعة والتجارة .

والدان لكل الاشياء العظيمة والنييلة .

والدان سيلتهما نسلهما . .

وبهذه البداية ، تبدأ رحلة الحلم المزعج والمتع
لآدم فى شتى البلدان فى الشرق أو الغرب ، وفى
مختلف العصور والحقب . أولا مصر ، وبمصر
اثينا ، روما ، بيزنطة ، براغ ، باريس ؛ لندن
ثم أحد المجتمعات العلمية اللادينية ؛ وينقلنا
بعد ذلك الى الفضاء ، ف عالم النلوج ، ويصود
فى نهاية المطاف مرة أخرى فى المشهد الخامس
عشر الى حيث كان فى المشهد الثالث قبل بداية
الحلم .

لقد عالج مادامش الحدث ، فى تراجيديا
الانسان « بوعى شديد ، مركزا باهتمام بارع
على وحدة الفكرة الأساسية بها ، متجنبيا ادخال
شخصية لا تكون ضرورية لميكانيزم حركتها
وتطورها ، فكل شيء بها موجه نحو الهدف
المقصود ، فى بساطة ؛ وعدم مقالة ، مراعىا
بذكاء متطلبات الصنف الدرامي الاسمى ، اعنى
المأساة (٢٤) أو التراجيديا .

ففى أثناء هذا الحلم المزعج يصبح (لويسيفر)
آدم مطلما اياه على ما تخفيه الأزمنة القادمة

ثم يواصل كلامه (بلطف) !
 لماذا لم تسكني للنوم مرة أخرى !
 فالتفتضية التي يجب على بذلها على
 القود لأجل جبل الفرد ستكون آثمن ..
 وكثيرة المشقة .

حواء : لو أصفيت إلى لرايت أن الأمر أهون
 مما تلقن ،

فمستقبل الجنس البشري الذي ترتاب
 فيه أصبح الآن مضمونا .

آدم : ماذا تصفين ؟

حواء : لقد كنت أعرف أن وجهك سيتهلل بشرا
 لو همست بها عندي .. ،

تقدم .. اقترب ، اقترب مني
 انني لوشك أن أصبح لاما لابنتا

وهنا يحس آدم بالعطاشية ، ويخر سساجدا
 لربه الذي منحه البقاء من جديد ، معترفا بقدرته
 الالهية على تحويل حياة الانسان حسب مشيئته
 فلا خير بدونه ، ولا منجاة بسواه . ويعود الى
 حالة اليقين التي افتقدتها من قبل حينما نسبها
 يقول :

آدم : لقد انتصرت على يا إلهي ! سوف أعيش ؟
 ان نضالي من دونك ، أو ضدك ، كله
 عبث !

فأرغمني أو فأخطفني كما تريد ..
 فأنني ألتجئ لك صدى مستسلما (٢٦)

هنا يتدخل [لوسيفر] الذي شعر بصودة
 النور الى قلب آدم ، مواصلا آخر محاولات
 لتذكرك آدم وحواء ، تلك المحاولات التي تبوء
 بالفشل أيضا أمام العناية الالهية ، التي تسير
 الكون بكل من فيه وما فيه ، كما تود وترغب ،
 وفي حوار شاعري قدير يكمل ماداش هذا
 المشهد فيقول على السنة أبطاله :

لوسيفر : (مخاطبا آدم)

هل نسيت أيتها الدودة الحفيرة

نسبته من ماضي وحسن ، وحروب ، ومظالم ، وما
 يتعرض له من ضغوط ، ومؤثرات تجرعه الى
 دروب الإحاد ، ثم ما يختفي أيضا في نفوس البشر
 من جبروت ، وسخط ، وغضب . وبالرغم
 من محاولات آدم المدينة للكشف عن قيس من
 رحمة قلب الظلم ذاته كما أن ذلك لم يصده من
 زحلة الحلم هذا الا بالياس والقنوط ، لدرجة
 يقدم منها على الانتحار . لكن اعترافه بحريته
 تجاه خالقه يكون بمثابة فتنة الغريق ، اذ يبعث
 اليه الخالق بمن يأخذ بيده . الزوجة حواء ،
 التي لبست في هذا العمل الدرامي ثوبين ، او
 قدمت صورتين متناقضتين تماما كآدم ، كصدي
 للحياة القابلة على تنازع الضدين .

ففي الصورة الأولى مثلت الأخذ والانانية ، وفي
 الثانية كانت المعطاء والاثرة . فهي التي سلبت
 آدم الفردوس الدائم بتعرضه على عسيان خالقه .
 وهي التي وهبته الحياة وأبقته في ذريته اذ
 يطالعنا المشهد الأخير في نهايته بذلك الديالوج
 الرومانتيكي الذي ينضى كل حرف من كلماته
 بالشاعرية شأنه في ذلك شأن أغلب المشاهد التي
 تنعكس عليها معاناة الشاعر الشخصية ، وتجاربه
 الذاتية المخزونة التي طالما بعثها على السنة
 اشخاصه ، سيما في حوار مع حواء .

تقول حواء حينما تشاهد آدم متوجها إلى
 الهاوية ليلقي بنفسه فيها منهيًا عنه ومكابدة:
 حواء : لماذا تهرب وتتركني ؟

لقد كان عنائك الأخير لي باردا جدا ،
 وارى الآن في وجهك علامات الهم

والغضب

انني مرتعبة منك يا آدم ..

آدم : (يزداد اقترابا من الهاوية)

لماذا تتبعميني ؟

ولماذا تلاحقين كل خطواتي ؟

ان الرجل سيد الأرض ، لديه أسود
 أهم

من أن تصرفه الى القبول والقبولة

ولكن قلب المرأة لا يدرك هذا ،

فما المرأة الا قيد في قسعي الرجل (٢٥)

انك مدين عظمتك لى ؟

آدم : عظمتك هذه ارفضها ،

فلم تكن سوى وهم باطل ! الآن عرفت

السلام !

لوسيفر : وانت ايتها المرأة الخفاه ، ما الذى
تباين به ؟

بالخطيئة حملت ابنك فى الفردوس

وسوف يحمل معه الخطيئة والاليم

الى الارض .

حواء : اذا شئت ارادة الله فسيولد لنا ابن آخر

فى وسط الماء ، وميفسل الخطيئة

والاليم معا ويأتى بالوادة الى هذا العالم !

لوسيفر : (يركل آدم بقدمه)

أيها العبد ! اتجرؤ أن تتصرد على

فم عن الارض ايها الحيوان التافه !

لكن صوت الله يأتى دافعا عطونا مشجعا لآدم
.. ومطشنا .

.. انهض يا آدم ولا تعرف اللذلة بعد الآن

فها انت ترى اننى قد شملتك بنعمتى من

جديده ..

وفى هذا البناء الدرامى المحكم قدم لنا

(ماداتش Madach) نفسه فكرا ومعتمدا

وفلسفة فلكلماته كلها تنبع من روح مؤمنة

بالحائق .. ايمانا عميقا لا يدخله شك ..

وحتى فيما عرضه من جدل حول الوجود

ذلهى والقدرة الالهية ، انما كان هدفه منه

الوصول الى اثبات أن كل ما على الكون مسير فى

تصرفاته ، حتى اختياره نبع من الجبر ، اذ انه

مجبر فى اختياره من قبل الله :

المجد والتعظيم لله الى الابد

فلتسبح الارض والسما

جلال من اوجد الوجود بأسره

وكل مصائر الخلوقات وعن مشيئته .

وهو منتهى كل عظمة وغبطة ومعرفة

وقله العظيم مبسوط فوقنا . (٢٨)

اقول : كل هذه الافكار التى ساقها الشاعر

تجلىنى اضع هذه المسرحية فى اطار الادب الدينى

المجرى ، اذ صبح هذا التعبير .. فهى اساسا ،

كما اثبتت من قبل ، تقوم على فكرة تصارع الخير والشر

العقل والشعور ، العلم المادى والروحانية

الانسانية . وتنتهى بانتصار الأفضل ، وهو

الخير .

هذا النوع الدراماتيكى الذى طرقة ماداتش ،

وجوته من قبله على سبيل المثال ، يتناول مايكمن

تسميته بالمشاكل العامة ، او يناقش اجابات

الاسئلة الكبرى والشاملة للانسانية ، وقد

اتبع فلسفة التاريخ فى معالجة قضية الكون

فى مسرحيته ، كما يتضح التفكير الهيجلى

(الدياليكتيك الهيجلى - Dialectic) فيما

يلمسه القارئ من مسار التراجيديا ، ومن وجود

ما يعرف بالقضية ، والتركيب بينهما .

ومن المنطلق الهيجلى نجد ماداتش يقدم لنا

فى بداية المسرحية انسانا حرا واحدا ، هو

فرعون .. ، وتأتي أثينا حيث حرية الشعب

ثم يأخذنا الى روما ، أى من القضية (حرية

فرد واحد) الى النقيض ل (حرية الشعب) الى

التركيب بينهما (قيصر والشعب)

ومن روما يبدأ ماداتش بحثه عن حدود الحرية

وعن هاميتها ، عن وجودها الكامل ، أو شبهه

الكامل .

ففى باريس تاكل الحرية نفسها عن طريق

القتل والمذابح ، ويعرض لنا بعد ذلك مأساة

الليبرالية الاقتصادية فى لندن ، وكيف تسوء

الى حياة الانسان . وفي نهاية المطاف يمتد انطلاقه من التفكير الهيجلي ، من حيث البحث عن الحرية ، يصل الى عدم وجود تلك الحرية المنشودة ، وأن الانسان مسير في جميع شئونه وليس مخيرا

وربما يرجع تفسير ذلك الى أن (هيجل) ابن عصر النفاؤل في فترة ازدهار البرجوازية (Bourgeoisie) في القرن الثامن عشر ، أما ماداتش فهو ابن عصر يجوز أن نطلق عليه عصر اليأس فقد رأى بعينه فقدان الأمل في نهاية البرجوازية المزدهرة ، بالاضافة الى ما انعكس عليه مما حل بالثورة المجرية من اخفاق . . . كل ذلك اضايه بنوع من الخوف ، وعدم الثقة في قدرة الانسان على تأكيد ذاته : من خلال المجتمع وطروقه ، اذا كان المجتمع نفسه لا يستطيع الديمومة والثبات على وجه ترضيه طباقه .

وكل هذا تشلته بنية المسرحية (الفردية والجماعية) (Individualism and Collectivism) وما نتج عن هذا التناقض (Antithesis) من تصارع دائم طوال المشاهدة ، يترجم عن متناقضات العصر على السنة ثلاثة اشخاص احدهما يمثل المثالية وهو (آدم) ، والثانيها يمثل الحقيقة المادية وهو : الشيطان (لوسيفر) والثالثها رمز المحسوبة والحياة وهي : (حواء) ، فاذا قلنا حول تلك البنية : ان عصر (الفردية) دائنيا (الجماعية) وروما (الفردية) وبيزنطه (الجماعية) . ولستسن (الفردية) وباريس (الجماعية) ، نقول أيضا في الجانب الآخر الذي يمكن تسميته بالشرح المرضي للمسرحية : ان آدم وهو (المنصر الروحاني) يقوم بمقام الطريفة ، والشيطان لوسيفر وهو (الرمز أو المنصر المادي) يقوم بمقام البقيض أما حواء فهي الجمع ما بين الاثنين ، إذ يقول صوت الخالق في هذا المشهد مخاطبا آدم :

في وسط ضجيج الحياة . فان لهذه المرأة روحا
اتقي

واستلم من الأتانية . فستسببه هي

ويتجول في قلبها الى غدا والجان . (٣١)

ان لديها هيتين ، وستقف مدى الحياة الى جانبك
في حزنك وسعادتك ،
وستتسبم لك وتمنحك العزم

تلك هي مسرحية شاعر المجر الصلاب ايمري ماداتش *Imre Madach* والتي كانت نتاج ثقافة ومعاينة في آن ، إذ ان حياته الأسرية وعلاقاته العاطفية تجلت واضحة في كثير من المشاهد التي ولقت فيها موقف الناصح المتعالي مع نواه ولكنه في قرارة نفسه يعشقها ، ويؤكد ، ويصدق على ما جاء به غيره ، في هذا الموضوع من أن المرأة هي الطاء والحصب ، وهي الأمة ، والوطن ، والأرض المحبلى بالغير دائما لا غنى لرجل عن هذه الأشياء .

والحديث عن قيمة هذه المسرحية التي تعرض هذه الأيام في بودابست ، ويقدمها أشهر فناني المجر (Gati Oszkar جاتي أوسكار) في دور آدم ، و (Dunai Tamás دوناي تماش) في دور لوسيفر ، (بينزايلسونا Beccallona) في دور حواء كثير وكثير في الأدب المجري والأدب العالمي ، وهي ليست المصل الوحيد للمراتشي) ، لكننا العمل الذي قامت عليه شهرته ككاتب عظيم ، فيلسوف شاعر ، واكبر رواد الحركة المسرحية المجرية الذي أعطى هذا الفن الخالد لوطنه ، وأعطاه الوطن الخلود أيضا .

فمسرح ماداتش في قلب العاصمة المجري . .
عظمة الفنان والوطن على جد سواه .

بودابست : محمد أبو دومة

أما اذا كان صوت السخية غير منموج

- (١٠) A History of Hungary. Edited by ERVIN PAMLÉNYI Corvina Press, B P. 1971.
- (١٢) Baroque أسلوب فني له ميزاته الخاصة التي تقسم بفراية الشكل في الفن والاعمال كي الزخرفة وتطعيمها وتماثلها وتقسيد هذا الفن في القرن السابع عشر على وجه الخصوص
- (١٣) Magyar Irodalom. Ruzsinyak Marta, (N.E.I) Budapest 1978
الادب المجري - مارثا روسينيلاك ، العهد التطهري العالي - بودابست ١٩٧٨
- (١٤) Magyar Irodalom. Ruzsinyak Maria (N.E.I) Budapest, 1978
١ - قصائد مختارة - تأليف شانغور ياقوفي صاهانسترا وقدم لها : فوزي المنثيل - منشورات - المركز العلمي والثقافي المجري - مطابع روز اليوسف - القاهرة .
٢ - الحب والحربة - مختارات من الشعر للمجري - ترجمة المستشرق المجري الشنتيان فودور صالح الصامرا نشا فوزي المنثيل - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة
- (١٥) Magyar Irodalom. Ruzsinyak Marta (N.E.I) Budapest 1978
الادب المجري - مارثا روسينيلاك العهد التطهري العالي بودابست ١٩٧٨
- (١٦) A Magyar Irodalom Fejlesztéstörténete, Dr. Harváth János. Akadémiai Kiadó, Budapest 1978.
(تاريخ تطور الادب المجري ، تأليف الدكتور يانوش هورفات ، منشورات الاكاديمية - بودابست ١٩٧٨)
- (١٧) Magyar Irodalomtörténet, Szerb Antal, hetedik kiado Budapest, 1962.
تاريخ الادب المجري تأليف أنتال سرب ، الطبعة السابعة بودابست ١٩٨٢ م .
- (١٨) A History of Hungary by Ervin Pamlényi, Corvina Press, Budapest, 1973. — (Chapter II, p. 101-100).
- (١٩) Magyar Mondák, Lengyel Dénes, Budapest 1978.
الافويل - حكايات مجرية تأليف لانجل دنش - بودابست ١٩٧٥ .
- (٢٠) Bank Ban, Katona Josef, Budapest.
بانك بان تأليف جوزيف كاتونا ، بودابست
- (٢١) A Magyar Irodalom Fejlesztéstörténete, Dr. Horváth János, Akadémiai Kiado, Budapest 1978.
تاريخ تطور الادب المجري تأليف الدكتور يانوش هورفات ، منشورات الاكاديمية - بودابست ١٩٧٨ .
- (٢٢) قطعة في لغة اللغة المربية تأليف الدكتور لويش عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٨٠ .
الصل الخامس (ص ١٤٩ وما بعدها)
- (٢٣) المجموعة المعروفة باللفات الـ Finn-ugor عرفت منذ الألف الثالث قبل الميلاد ثم انقسمت الى مجموعتين الـ Ugor ثم الـ finn ومن الـ Ugor كان أساس اللغة للمجربة والتي لم يبدأ التعامل بها بشكل ثابت الا بعد استيطان المجرين ، بلغز التاريخ عام ١٩٦٦م .
- (٢٤) دراسة الإنسان - تأليف ايمري سارانتش ترجمة عيسى الناعوري ، منشورات عديتات و بيروت : ١٩٦١ .

(١٥) ملعب مادانتش هو الملعب الكارثي .

A Magyar Irodalom Fejlesztéstörténete

Hort thjanas, Budapest 1978.

(١٦) تاريخ تطور الادب المجري . . .

تأليف الدكتور يانوش مورفات بودابست ١٩٧٨

(١٧) راجع الكتاب المسمى : العهد القديم (التوراة) - سفر أيوب (الترجمة العربية) .

(١٨) الترجمة العربية للنص المجري - مأساة الانسان - عيسى الناعوري عويدات بيروت ١٩٦٩ .

(١٩) الاصل المجري للمسرحية والترجمة العربية لها .

Az Ember Tragédiája, Madách Imre, Szépirodalmi Könyvkiado, Budapest, 1982.

(٢٠) تراجمديا الانسان ، تأليف ايمري مادانتش ، منشورات روائع الكتب الالهية ، بودابست ١٩٨٢ .

(٢١) راجع ترجمة الكوميديا الالهية (ترجمة) الاستاد الدكتور حسن عثمان لفر دار المعارف القاهرة (الجزء الاول من الكوميديا) .

(٢٢) « عملاقة الادب » تأليف برونو راسكو ترجمة ومراجعة ديدني خشيبة واحد لاسم جودة ، روز اليوسف ١٩٦١ الألف كتاب رقم ٢٢٦ (الجزء الثاني من كتاب عملاقة الادب) .

(٢٣) المسرحية النص للمجري . . والنص العربي للقول عن الترجمة الانجليزية .

(٢٤) انظر : مقال : تقسيم الادب الى انواع واسلاف تأليف ق. ك. - بيلينسكي ترجمة دكتور جميل نصيف التكريتي في مجلة الثقافة الاجنبية - وزارة الثقافة والاعلام ، دار الجاسك ، بغداد المجلد ١ لسنة ١٩٨٠ .

(٢٥) تراجمديا الانسان النص المجري ومقارنة بالترجمة العربية (مع بعض التعديل الطفيف) .

(٢٦) النص للمجري والترجمة العربية للمسرحية .

(٢٧) النص العربي للمسرحية - ترجمة عيسى الناعوري .

(٢٨) الترجمة العربية للمسرحية - عيسى الناعوري .

A Magyar Irodalom Története, Szerkesztette Klaniczay Tibor, 1983. (٢٩)

Irta Neméskürty István és mások, Kossuth Könyvkiado, Budapest, 1983.

تاريخ الادب المجري تصحيح تيبور كلانيسي تأليف اشفغان نيشكورتني وآخرون ، كوشوت للنشر بودابست ١٩٨٣

(٣٠) تاريخ تطور الادب المجري تأليف دكتور يانوش مورفات (سبق النشر عنه لفر حامي السليطانية) .

(٣١) النص للمجري للمسرحية مع الترجمة العربية لها .

عبارة مكتوبة بالأحمر

□ نورعبد اللطيف □

- ادفع • • • خمسة آلاف جنيه • •
- خمس تلاف جنيه !!
- والباقي عند التشطيب • •
- اقرب فرصة للكسب السريع • •
- اكتب في بنك • •
- أريد عريسا •
- لا يهم المؤهل ؟
- شقة • •
- شقة ؟ !
- العروس مستعدة للسفر الى أى مكان • •
- أريد عروسا •
- • شقة ؟ !
- لا يهم الأسرة • •
- انريس مؤهل عالى • •
- يتزوج سيدة فى عمر جدته • • لديها
- • شقة • •
- يتزوج شقة !!
- أين تقضى هذا المساء • •
- الرافضة • •
- بأولوية المحبز • •
- الفيلم الذى يعبر عن ارادة الجماهير • •
- هجوم الثالب • •
- السيد الوزير يفتتح • •

- صوت الاقدام على الرصيف • يتلاشى
- ينطلق صوت القطار منذرا ويندفع الجرار •
- تنجر بذيله الصربات فى بط • • يزق بأعلى
- ما فيه من نفس ، كالثور يبتلع تحت بطنه
- المروف بالزيت والشحم اطانا من الحجارة ،
- والزلط ، ومصاصات القصص ، والورق ؟
- ورؤوس المسامير الحديدى المدكوكة فى كتل
- الحشب ، والحيوانات الميتة • يدس أنفه بين
- القضبان ، ويزق • يتلعطن بينه كل الاصوات
- صغره ، وحدى صغره ، يدوى فى مؤخرة
- جنيحتى الف فكرة مجنونة تهيج فى رأسى تسقط
- فكرة فى مخي • • أنفذاها فى الحال • اطل براسى
- من نافذة القطار • بدت الأرض خطوطا متوازية
- متقطعة • أحاول عددا • أفشل من أول محاولة •
- تحترق الفكرة • تسقط من سرب الأفكار المجنونة
- فكرة أخرى • كم مسارا • حادى • • كم كتلة
- خشب • اساول • وأجاهد مرة • • مرات • •
- أفشل مرة • • مرات • • الهوى المنفوخ كالمساهم
- يشرح وجهى • أصحب رأسى • أفس نظراتى فى
- جريدة كانت ، بالصدفة ، مطوية فى يدى •
- شقق العرائس للباحثين عن حلم اسمه
- الزواج • •

• ثلاثة عشر مليون جنيه من صندوق المونة
لمصر •

• مجلس الشعب يوافق بالإجماع ••

• أول مطعم وبار عائش ••

• ذهبت على الطريقة الإسلامية ••

• عامل يذبح والدته لأنها لم تقدم له مسوى
الفول طوال عشرين يوما ••

• تفلز علامة استفهام ضخمة ، تغطي كل الحروف •

• القضية التي تؤرق ربات البيوت في مصر •

• ماكينات لتقطيع الشيبس •

• فول أوتوماتيك ••

• طالب جامعي يفشل في الانتحار ••

• قفز خلفه أحد المواطنين ••

• أم تقتل طفلها الوحيد ••

• انهيار عمارة جديدة ••

• مصرع ثلاثين بينهم عشرة أطفال ••

• المالك أبلغ السكان قبلها بانثى عشر يوما •

• من لم يست بالمسم •• مات بغيره •

• بائع كشرى يرسل خطايا الى الله ••

• تتباين الرغبة في الضحك • تذوق وسط

طنين ألف قطار في رأسى • يترنج القطار المنذفع

ويتضايل •• تترنج عشرات الرؤوس الساقطة على

الصدور ، وتتبايل •• أحاول أن أتجنب كالمقدم •

أفشل •• تترنج • تتبايل كالمساعيل •• يصطدم

رأسى برأس مكسور بجوارى •• يفتح عينيه

بصمومة •• يطبقها مرة أخرى •• تتعلق نظراتى

بسقف القطار •

لبشة تصب •• قلص تين شوكى •• جندى

ينمطى فوق الرف •• حذؤه الغليظ نقطة تلمع

يمتد إليها شعاع الشمس من ثقب في شباك

القطار •• نظراتى تهتز •• النقطة تهتز •• ينقطع

الشعاع •• تختفى النقطة التى كانت تلمع •

تسقط نظراتى •

هيكل عظمى لطفل يرتدى في صدر أمه • يخرج
من حلقه صوت ناشف ومبحوح يشبه البكاء

يفتشى في الندى الساقط في ذبول •

طفلة تتشبث بجلباب أمها الأسود ، وترفع

عينيهما اللامعتين وتسال :

• أم •• أم •• أبويما مرحش معانا ليه •• أم

•• هو ها يفضل عندهم لحد أمتى ؟

الأم تنظر إليها في ألم •• ولا تجيب •• وترفع

رأسها الى السقف •

لم يشدنى سقف القطار المغير •• سقطت

نظراتى بجوار كفى •• يروا زجاجى صغير •

عبارة مكتوبة بالأحمر :

• عند الخطر اكسر الزجاج •• وشد الساق

الى أسفل •• يتوقف القطار فوراً ••

• أحقق بمقى فى العبارة •• أقلب فيها

نظراتى :

• عند الخطر اكسر الزجاج •• •• وشد

الساق الى أسفل ••

•• يتوقف القطار فوراً !!

تسقط الفكرة كقطرة الندى البارد في قاع

رأسى •• أشعر بها تتوهج •• أضغطها بين فكي فمى

أحاول ابتلاعها •• تتولد عنها آلاف الأفكار المتجونة

تندفع الى مخى •• يندفع تيار من الدم الساخن الى

أطرافى •• تندفع أصابعى •• مرتعشة البرواز

يجهشم •• يبدو الساق أمامى •• يتقل •• يتمايس

يترنج •• يتقدم نهوى •• يعترض طريقى •• يخرج

لسانه الأسود ، المروق بالشحم •• يحك

أصبعه فى أنفه ••

القطار الجيروت ينطلق كالصاروخ •• تنطق

جحافل كبرى يائى فى سجنهيا أمد يلى •• اجر

الساق الى أسفل ••

القاهرة : انور عبد اللطيف

أضواء الظن

دقات يديه على الباب .. يحمله رفاق ليثله ..
تنخبط كلياته وذراعه .. يعتمد جثة هامدة ..
حتى اليوم التالي .. قمت الى النافذة اخلقها ..

وليلة كالسابقة .. تناثرت النجوم كحب
الؤلؤ .. وتكاثرت فوق ارتفاع النافذة .. أيضا
طاردا الحس .. فاتجهنا الى النافذة .. اقتعلت القطة
المساحة الخشبية .. الأفقية منها .. انسكب الضوء
فاغترش الفناء .. ملأناه بظلنا .. صرعت القطة
من حداثتها عندما يمت اللط لها بمواداته .. تبدأ
حادثة ثم تصاعد .. تملو .. ثم ياتيها صوته
كصراخ من واد بعيد .. أيضا تسرى يدها في
شعري .. تجزى القطة .. تنسج بالباب ..
يرتفع ذيلها .. يفور الهمس .. أجترى الى
الحجرة .. افتح حافظتي وآتى له بالنقود ..
يخرج منتشيا .. بوصيته أن ياتي بي منكر! سار
الى الباب تسبقه القطة .. أغلقت الباب
وابقيتها ..

في الليل عندما أمنت السماء في طليتها
سقطت حبات الؤلؤ من فوق ارتفاع النافذة ..
تنسج الجدران وتضيق ثم تنسج .. يهبط
السقف ويعلو ثم يهبط .. يفر الضوء ثم يقوى
ثم يفر .. ترسم الدوائر صغيرة على السقف
والجدران ثم تنسج وتلاشى .. تجزى القطة ..
تنسج موادات القطة .. أنكوم في أحد المقاعد
.. أسمع السكون حولي .. يتضلع صرحة ..

في الليل عندما طاردنا الحر .. اتجهنا الى
النافذة .. انسكب الضوء فاغترش الفناء الواسع
أمام النافذة .. قفزت القطة الصغيرة تقتلعها
.. ركض ظلنا .. عانق الضوء ، يتحرك كما
نتحرك ، يهدأ كما نهدأ .. والقطة قابضة في
استكانة ..

بيمينيه روح بطارحني غراما أتوق اليه ..
تداعبني يدها وكلماته .. سرت يده الى خصلات
شعري ، تلويها الى أعلى .. همس رقيق في أذني
.. سرى خدر لذبة في نفسي .. وكفست الى
الحجرة .. أفتح حافظتي وآتى له بالنقود ..

بعد استكانة .. قفزت القطة عندما سمعت
مواء القط القابع لها فيما وراء الباب .. خرج
الى الرفاق .. تسبقه القطة .. أغلقت الباب
وحملت القطة .. في الليل .. تسعدت
مساحاته في النافذة والحجرة .. وتسد الجليد
في الزوايا والأركان .. تنسج الجدران وتضيق
.. يفتن الضوء ويقتوى .. يرسم دوائر فوق
الجدران والسقف .. تبدأ الدائرة .. صغيرة
تنسج .. تفرش السقف والجدران .. ثم تتلاشى
وتبدأ أخريات .. يهبط السقف ويعلو .. تملو
موادات القط القابع خلف الباب .. صرعت القطة
اليه .. تنسج رائحته .. تعود الى .. تخربش
فراش المقاعد بأظفارها ..

بعد منتصف الليل يأتيني نسلا .. تترنح

في أعدادنا القادمة



تقرا قصصا لهؤلاء :

جميل عطية ابراهيم

سحر توفيق

عدلى فرج مصطفى

فؤاد قنديل

أمير سلامه

منى حلمي

محمد المنصور الشقحاء

يوسف أبو ريه

حسنى سيد لبيب

وجيه عبد الهادى

فؤاد حجازى

•• ومسرحيات لهؤلاء :

د. عبد القفار مكاوى

فتحى المشرى

□ نعمات البحري □

عندما تسكب القطرة انامنا •• تأتي الى ••
تخربش فراش المقاعد بأظفارها واسنانها ••
أتصفح جريدة •• ثم أبدأ قراءة رواية •• تجرى
القطرة الى المطبخ •• يأتيني صوت ارتطام أشياء
تسقط •• تجرى الى الباب ثانية •• تملو
مواد القط •• يأتيني به بعض رفاق ليلته ••
محمولا فوق الاكتاف •• يهذى بكلمات غير
مفهومة •• يتمدد فوق الفراش جثة غفلة حتى
اليوم التالى •• يمتد خطوى الى النافذة وأظلم
ساهرة أسمع مواء قطتى ••

أيام كثيرة كهذه مرت •• وفي يوم عندما
انكسر الصباح فجأة وكان لابد من صباح آخر
ضوؤه أقوى حتى لا يفتر ثم يقوى •• جرت القطرة
تلتصق النافذة •• ارتسم ظلانا فوق الفناء ••
وككل ليلة •• وقف أمامى •• انسلت عيناى
تريان الظل وقد بدا بسواد الليل الممتد بعيدا
عن النافذة •• تهرع القطرة •• تسرى يدها ففى
شعرى •• تجرى الى الباب •• لم يسر الحذر
فى نفسى •• تسمعت القطرة مواد القط •• لم
أركض خلف حافظه نفوذى •• أرمسل القط
بمواذاته •• خرج غاضبا •• صفق الباب خلفه
•• أغلقته بالمزلاج •• عدت أسمى كل مصابيح
البيت •• واقتح كل النوافذ •• واقتح الباب
للقطرة ••

القاهرة : نعمات البحري

الذكرى

□ عيد الرحمن عيد المولى □

أوقد نفسي ..

ويا ربِّما كفى أرى هذه اللحظة الخاسرة
وأضحك مني .. أفهقه حتى لينثر من شغفي
الرضا ...

وتنثر دوى الحياة

ومنى ... وأنثر دون عيون مرقاً منكراً
على كل ليل أعود لعينيك .

يا ناظرها : أنا ها هنا

ولا ردة إلا الصلبي ..

وسوى هوة الذكر الغائرة

نعم يا حبيب التذكر

زعم يا حبيب الجديد

نعم يا حبيبي الذي وجهه طائر ..

حط في شرفة القلب ، ثم تولى إلى كهف
وقتي الجديد

نعم يا حبيبي .. أنا ورقة أفلتت من أضابك
الطاهرات ...

وتهرب عينك من قبضة الذاكرة

أحاول جمع ملامح وجهك ..

شعرك ، ثغرك ، خديك ، ثغتك العائرة

أعود لهذا القوام الذي قد عبت ، وهذا
الجسد

وأرجع منه يكل التفاصيل إلا المحيا الذي
أحصى فيه حتى الأبد

أعود كآدم - صفر الديدن - خلا هبة

علقت من ثرى الجنة العادرة

(لماذا تسوخ وجوه الحبيبات في رمل

الذاكرة) ؟

وتبقى القلوب - أزهار - دون رقاب ..

ودون كئوس انشأ الفاغرة

وأضحك مني ، لماذا تركك ؟ يا ربِّما كان
من أجل سطرين كنت ...

قرأت في كتاب ، ويا ربِّما كان من أجل
بيت من الشعر

في أعدادنا القادمة



تقرأ شعرا لهؤلاء :

شكري محمد عياد

فاروق شوشة

محمد فهمي سند

محمد علي الفتى

ناجي عبد اللطيف

عبد الله الصيغان

فوزي صالح

علي منصور

محمد عادل سليمان

وحيد المنطاوي

ابراهيم رضوان

عبد السلام مصباح

محمد رضا فريد

محمد السيد اسماعيل

ماجدة بركة

- مسلة - وطار إلى حيث أنت تريد

نعم يا حبيبي البعيد

ولكنني لا أطيق التفقاديك يا وجهها مرتين ...

فأفقد لثمك يا وجهها مرتين ...

وأفقد عمري يا وجهها مرتين ...

وأفقد كل القديم وكل الجديد

نعم يا حبيبي البعيد

أيا وجهها يا قصيدة شعر عصية

تلوب بصدرى .. تغيب .. تزوب ..

تغيب

أيا وجهها في حلفت عليك .. فلا لا تغب ..

إنني نحت عيني أغيب ..

أنا قد تركت محياي فيك ...

فلا .. لا تدعى أفتش عني ، ولا أعتدى

لمكان الهروب

لقد آن لي قطع كل النهايات ..

إني ابتدأت بوجهك ، إني به أنهى ...

فامنحني بعض الهنیهات مثل التي تمنحين

لن يقطعون الدروب

أريدك بعض الهنیهات إني أغيب

أغيب

أغيب

الاسكتيرية : عبد الرحمن عبد المولى

حياة جديدة

للقصصى الأوزبكي : عبد الله كاخار

✧ ترجمة: عبد الحميد سليم ✧

كان قد مضى على زواج الرجل المجوز وامراته ثلاث وخمسون سنة ، ياكلان من وعاء واحد ، ويتقاسمان نفس الفراش ، وأفكارهما واحدة ، وبداء من المحال أن يموت أحدهما بينما يستمر الآخر على قيد الحياة .

عقب دفن « روخات » أحس « حكمت » أن شيئاً بداخله انكسر ، مخلفاً فراغاً ولماً . فبدأ يبكي . وبعد الجنازة امتلأ البيت وساحته بالمزين . لقد جاء أهل مدينته « مخاليا » لمشاركته فى أحزانه ، ولكن حكمت كان يجلس محنيا ، اغبر الوجه ، يقبع فى ركن ويتطلع فى فراغ الى الفضاء ، كما لو أنه لا يجد شيئاً ليعيش من أجله بعد اليوم .

وفى الأسبوع الذى أعقب ذلك ، كان الرجل المجوز فى ذبول سريع . لقد جف عوده وصار أشبه ببرعم لم يروه ماء ، وكان يرقد فى فراشه عادياً أحياناً ، حتى يصعب على من يراه أن يعرف اذا كان لا يزال حياً ، وأحياناً كان يتوهم أنه كان جافاً مع زوجته عندما كانت تريد أن تدفنه قديمها ، وقد ينتفض لهذا الحاطر كما لو كان شخص قد وخزه بأبرة .

حاولت أسرته ألا تتركه وحده : فاصغر أخفاده جاء بكل لمبة الى غرفة جده ، وكان ينخرط الطفل فى اللعب حالاً : يمد من روضة الأطفال التى كان يذهب إليها ، أما أكبر أخفاده ، فكان يصوره عدة مرات فى اليوم ، ويدعه يجلس ساكناً أثناء تصويره له ، كما استأجر له ابنه . تاكسى ليجول به حول المدينة .

كانت جدتي « روخات » تدفئ قلميها على نار الموقد وباب الغرفة مفتوح ، ولعدة أيام لم يعرف النصف اليها طريقاً ، ولذلك كانتا تؤلمانها . كانت فى الواقع تحس ببرودة ملكت جسمها كله رغم دفء الجو الداخلى للدار ، وكان جدى « حكمت » وهو جالس بجوار النافذة يرمم كتاباً مجلداً مزقه خفيه يتطلع الى امراته قائلاً : أنت لا تعرفين كيف تدفئين نفسك ! كيف تدفئين والباب مفتوح على هذه الصورة ؟ ان الشئ الوحيد الذى تدفئته هو السماء ! » أغلت « روخات » الباب ثم رقدت على وسادتها ولم تحرك ساكناً ، ويوماً فى اتر يوم كانت تحس بأنها لا تستطيع أن تنهض ، ثم استحال عليها النهوض ، وفى اليوم الثالث فارقت الحياة .

لم يصدق جدى أن زوجته قد ماتت ، وذهل لهول المفاجأة . وعندما جاء ابنه وزوجته وأخفاده يولولون ، اخذ يرتجف ويقول : « يا قوى يا عزيز أية مصيبة أخرى ستحل بى ؟ اللهم ان كان سيحل بى كرب آخر فليكن حله على مرة واحدة . »

(*) ولد عبد الله كاخار سنة ١٩٠٧ بخصى مدن أوزبكستان بالاتحاد السوفيتى ، من أسرة فلاحية ، كان أبوه حليفاً ، تلقى تعليمه بالمدارس الحكومية . استهواه الأدب ، ونظر له : انتاج أدبى مبكر فى سنة ١٩٢٥ . كتب مقالات وقصصاً وصريحيات ، وكان لمدة سنوات رئيساً لاتحاد الكتاب فى أوزبكستان ، ترجمت له دوايتان هما : « حرايق كوشستان » و « الطائر الصغير » ومترجمة عنوانها : « العصف الحريز » ، كما ترجم هو الآخر أعمال عائلة الأدب الروسى : جودوى دودوشيكى وجوچوول ونولستوى الى لغة الأوزبكية . ولد منح جائزة الدولة فى الأدب ، كما حصل على العديد من الجوائز الادبية . (المترجم)

سقط مطر غزير . كسح آثار الجليد الموجودة في ساحة الدار ، ووقفت « حكمت » أمام البوابة ماثلا برأسة على عمود يتطلع الى مناء المطر اللطيف . وهو يسقط . ونفحة لم يخاف قديما كان قد قطعه عند مقبضته ليصلح لقسم « روخات » المتورمة . التقطه ونظفه ونقله الى غرفته . وحرمة أخرى جلا قلبه فراخ رهيب . تماما كذلك الفراخ التي أحس به عند دفنها وانخرط في البكاء حتى المساء .

لم يذق حكمت طعم النوم رغم تناوله الحبوب المثومة . كان يستيقظ في منتصف الليل ، ويجلس بلا حراك حتى الصباح ، أو يجول في الدار في هدوء . كل شيء كان يذكره بـ « روخات » وكثيرا ما كان يسترجع الماضي ، وأحيانا قد يتصور أنه لا شيء قد تبدل وأن أمراته قد غابت عنه لفترة قصيرة ، ومع ذلك كان أقل صوت يوقظه من حلم يظنه في فزع . وكان ابنه وزوجة ابنه في حيرة من أمره . كيف يحاولون أن يسروا عنه .

وذاق يوم اختفى « حكمت » وأخذوا يبحثون عنه في كل مكان . عند أقاربه ، عند أصدقائه ، عند جيرانه . بل سألوا عنه في المستشفيات ، ولكن لم يترك أحد منهم أن يتوجه الى المقابر بحثا عنه . وإن كان هذا هو ما حكمت له « حكمت » . وكان كثيرا ما يزور قبر زوجته ، ويقضي في المقابر ساعة أو ساعتين . وفي مرة توجه الى مدير مكتب الجبانات ، وبعد نقاش حاد حار بينهما ، وافق المدير في النهاية على أن يمد مقبرة أخرى له « حكمت » بجوار مقبرة زوجته . « روخات » .

بين الحين والآخر كان يزور قبر زوجته ، وعند الغروب يعود لداره راكبا سيارة عامة ، يوما قد يمر بالاسواق التي يقع دكانه على

ناضية داره حتى يدعو لتناول كسوب من الشاي ، ويأخذ في مواساته ، ويتزعم على زوجته التي كانت محل تقدير الجميع . كانت كل هذه المشاهد تتكرر مرات ومرات .

كان كلما سار « حكمت » في الشارع يجد نفسه محاطا بحشد من أصدقائه وجيرانه . وكان من بين من التقى بهم طبيب الحى الذى قال له « حكمت » ليست هناك كلمات يمكن أن تصف ما كانت عليه « روخات » ومع ذلك فإن ما تحتاجه مدينتنا « مغاليا » هو قازان كبير ، تكون سمته على الأقل ثمانية جرادل من الماء . وهذا هو ما أدركنا حاجتنا اليه عندما عدنا من جنازة زوجتك الراحلة ذلك اليوم . »

تفرس حكمت في وجه الطبيب وهو فزع وفي عجب من قول الطبيب ، ولكن الطبيب استطرد قائلا : « لذلك فأننى اقترح أن نقيم مجمعا للنساء في مدينتنا » وعرض الطبيب أن تمنح من الأموال للبسة في تنفيذه المشروع . تحمس حكمت للمشروع ، وتمهله بأن يتولى بنفسه شراء القازان ، وأعطاه أبنائه المال اللازم ، وبدأ حكمت في البحث عن قازان كبير ولقد تبين أن البحث عنه لم يكن بالأمر السهل ، إذ ما من مخزن إلا زاره حكمت ، وما من مدير إلا تحدث إليه ، وذهلت أمرته عندما شاهدوا تلك القوة التي أخذت تلعب في جسده الرجل المجوز .

وأخيرا ، بعد الكثير من النشاط الذي يلذه في البحث ، وجد القازان . وعقد اجتماع في مجلس مدينة « مغاليا » قبل فيه رئيس المدينة القازان من حكمت ، وصفق له كل فرد عندما أعرب وليس المدينة عن شكريه له نيابة عن أهل المدينة . وفي ذلك الاجتماع نهض أحمد الأعضاء ، وقال أنه القازان هو نصف المسبل

لم يقف مخنوف الدين امام هذه الحقيقة ، فانجه الى مكتب تحرير الجريدة المحلية التي ذكرت الخبر السابق ، وطلب من رئيس تحريرها تصحيح البيان ، وبعد يومين نشرت الجريدة خطابا موجها الى رئيس التحرير مهورا باسم : « حكمت » نورماتوف - بالمعاش » .

عصر ذلك اليوم ، كان « حكمت » بمسح حذاه عنه الاسكافي ، وفي حديثه معه ، اوضح له حكمت ان المدينة قد فشلت في مشروع تشجيرها ، وتصادف ان مر رئيس مجلس المدينة ، وكان قد استدعى للرد على ما وجهه لمشروع التشجير من نقد ، فما ان وجد رئيس المدينة حكمت امامه ، حتى صاح فيه قائلا : « ان كل الناس الذين اعصارهم على اكفهم سيحولوني مجنونا ! هل طلب احد رايك ؟ قمتك في الدنيا والاخرى في القبر ! لماذا تتدخل فيما لا يعينك ؟ » .

كان « حكمت » على وشك ان يرد عليه ، ولكنه توقف فجأة ، وعاد الى داره كسير القلب وهو يسأل نفسه ، ماذا كان يعنى رئيس المدينة بحديثه ؟ هل سمع عن المقبرة التي حجزتها لنفسى ؟

وما ان حسدت فائزته حتى جلس وكتب خطابا جاء فيه : « أبحث اليكم هذا الخطاب . » لاحيط علم رئيس المدينة وطارى القبور . ان المقبرة التي حجزتها لنفسى تحت شجرة العودار القديمة لم أعد في حاجة اليها . اننى اعيدتها الى المجلس لتستخدم في الوجهه الذى يمكن الاستفادة به منها . « حكمت نورماتوف » .

وكان على وشك ان يكتب المصنوف على الظروف ، ولكنه تذكر انه لا يعرف عنوان الجبانة ، وربما لم يكن لها عنوان بالمره . وضع الخطاب في الظروف والمغلقه ، وطلب من خفيه الاكبر ان يسلمه لرئيس مجلس المدينة شخصيا .

القاهرة : عيد العيد سليم

الذى تم اداؤه ، وان المدينة تقام بها احتفالات عديدة : اعياد ميلاد ، فحلات زواج ، أو تجمعات أسرية أسبوعية ، مما يضطر الناس الى استئجاره أطباق وأظفم سفره وكراس وأوان من جيرانهم الا يمكن اقامة مجمع وشراء كل هذه الاشياء التى تكفى لاقامة حفل يضم مائة أو مائة وخمسين فردا ؟ ووفق على الاقتراح بالايجاب ، وعندما طرح اقتراح من سيوكل اليه هذا العمل ، اقترح الحاضرون ان يسند الى حكمت ، فنهض الرجل المجوز ليعتذر ، ولكن اعتذاره مات في خضم التصفيق الذى قوبل به ، فما كان امامه من خيار سوى الموافقة .

وبعد ان جمع « حكمت » قدرا من المال من مجمع المدينة ، توجه الى المحلات لشراء الحفائيات وبعد ذلك وضمت في مخزن مدرسة من المدارس . ولم يمض وقت طويل حتى أدرك ان ما هو اصعب من الحفاظ على هذا الكنز هو : استعادة ما استعير منه ، اذ تبين ان بعض المائلات لم ترد ما استعارته ، وكان لابد من تذكيرها ، وغيرهم كانوا يمينون اواني الشاى وصابريها مكسورة ، وأطقم السفرة وبها حروق سجاجير والشوك أسنانها مائلة ، وكانت ردودهم وقحة ، اذ كانوا يدعون بانهم استماروا هذه الاشياء بالحالة التى ردوها بها ! وكانت نبذل جهود كبيرة لتقويم هؤلاء الناس وتوعيتهم وبعد ذلك سارت الامور على خير حال .

وكان الصيف على الأبواب ، وكانت المدينة قد استكملت مشروع التشجير ، وظهس في الصحف مقال يذكر احسن المدن التى بذلت جهودا فيه ، وذكرت « مغاليا » من بين أحسنها وعندما قرأ الحفيد الاكبر هذا الخبر بصوت عال انفجر في الضحك ، لأن معظم الشتلات التى زرعت في العام الماضى ذبلت .

عند سماع « حكمت » لهذا الخبر ، غادر داره ، وأخذ يسير في الشوارع يحصى عدد الاشجار ، فوجد ان الـ ١٧٠٠ شجرة التى زرعت العام الماضى أينع منها ٨٠٦ شجرة .

البتكار

□ مصطفى كامل بيومي □

أم يدايات الضجيه ؟ !

لملئى الأطلال

نحن الآن فى قلب المدينه

هاهم الأطفال شابوا

والطواحين ضريره

كل شئ سائغ إلا يدك

تشهائى فأبكى

فرحة اللقيا .. وأطياف الجفاف !

• • •

أخبر العرائف أنا قادم

فى يدى سيف .. وفى عينيك طفلى

يوقظ الموتى .. ويحتاج المدينه

تبدأ الآن القيامه !

تبدأ الآن القيامه !

تشهائى يدك

وأنا من رخشه الفرحة يعلو فى دمي

صخب الصمت .. فأنساك وأنسى

كل ما جرعت فى عام الرماده .

لا تقولى

ودعينا نمسك اللحظه زافاً للرحيل

واحفظى الأشجار فى عينيك والأسفلى ..

خطو العابرين

واحفظينى

فأنا الساعه مشلوق اليك

ذاهل حتى وعك

خائف أن لا تكونى

فرحة العمر الذى ضاع اشتياقاً أن تجيئه !

مالذى يبكيك ؟

النهايات السعيده ..

ووجدوا في غربتهم هؤلاء القوم الذين هم يمسحون وجوههم بالتراب
الاحتراق . ثم نادوا . بعد ذلك يركبون حمارهم ويضعون
فيهم القليل من التبن والبعر ، ويصفون بما تفرسوا له
من اموال وصعاب لا حصر لها ، ومن هذه الاساطير قصة ذلك
الملك المصري القديم الذي اقلت الانواع بسيفيته المظلمة على
شاطئ جزيرة مجهولة ، وقصة السيد العرفاء في الك
كيلة وكيلة واسطورة اوديسوس او بوليسي في ملحمة
الاوديسة للشاعر اليوناني هوميروس .

فكل هؤلاء الأبطال تقربوا عن اوطانهم ونزحوا عن ديارهم
وتشبهوا عن اهلهم وصارعوا الأعداء في غربتهم ونجوا من
الاضطراب بمجيزة وعادوا الى ذويهم ورجعوا الى اوطانهم وديارهم
ونالوا حلوة المودة والأوبة بعد أن تجرعوا مرارة الاغتراب
والفقر ، فانقسمت الفرقة بالآيات ما لآلوه من عدايات
الاغتراب ، ولدت اعينهم واستقرت مضاجعهم كما يقول
الشاعر :

والقت صغارا واستقرت بها النوى
كما في بيتنا بالآيات - الشاعر

★ اتخاذ القرية وزرا :

هذا الاحساس النفسي وذلك الشعور الذي وجد في الشعرية وفي
الاغتراب الذي قاس مرارة أبطال تلك الاساطير ، الظلم بعض
الشعراء والكتاب من الانرج والغرب ربما تشبههم هم بالقرية
في اوطانهم وبين اهلهم وعشيرتهم ، وقد يتحدث بعضهم عن
عودته الفتوية من غربته ويضم لنا ما جناه من سفرته ، ويتشأن
حديثهم عن ذلك كله باختلاف كثيرا ، فيضهم يعود ضمعا بالمال
المشتر والاحلام الطرية الواردة ، ويضهم يعود مملوءا بالآيات
المفرد وخيبة الرجاء ، ويضهم يعود والفار يكلل جبينه
والورد في يديه والهدايا والخرافات من هبه وجبوت
ويضهم يعود كما عاد حنين صابر اليدين على الفواش يافى
الانفاس توخره الاشواق في كل موضع من جنته ، ويضهم
يعود والفرد يفره والهجة تدهو والسرور يستحوذ عليه ،
ويضهم يعود وهو مثقل بالهموم والاحزان ، ملحن بالفرح
يتوه كاهله بالأسى والحنين . يجتاز القراءة والالام ويجتاز
الذبال الحبية والتمتع :

★ غربة بوليسي وعودته :

هذا الرمز لذلك الاغتراب وتلك الفتوة يضمها بانق
ونجاح قارئ الديوان الجديد لكويسوم بـ « الغم » للشاعر
السوري الكبير الدكتور غازي عبيد الرحمن القصيبي : « فحين
في هذا الديوان شاعر مقرب الاغتراب بوليسي ، عاكف من
غربته عود بوليسي ، والمعلوم أن بوليسي او اوديسوس
هو بطل الاوديسة لهوميروس ، انه رجل متهجر ومخاطر والمخبر
والفكر . وعين التفكير وشجاعة الفيلسوف وفيات الجنان وربانة
يقش . كان بطلا من أبطال أوروبا في العصر الحديث ، بوليتيم
في شجاعت وسابغة رايه وحلته وزينة في الخروج من الآفاق
وتقلبه على الشكالات ومهما تحدث ، وتخلصه من الاضطراب
واضطراب مهما غلقت وادخلت ، ونجاة من المآثرات مهما
واضطرابهم فطاعت احضارها واتقن الدعاة تدبيرها ، كان بوليسي ملكا

منابعات

بوليسي

في ديوان

الحمى

للشاعر:

غازي القصيبي

★ الشعور بالقرية

ان شعور الانسان بالقرية والاغتراب وهو في وقته وبين
اهله وعشيرته شعور قديم غير عنه التنبى بكونه :

انا في امة تداركها انه غرب كالبحر في لمد

وهذا الشعور - في احد جوانبه - شعور نفسي بالدرجة
الاولى ، خلا عبر عنه دوز الاحاسيس المرحلة من الشعراء
والكتاب والفنانين ، وهو - في جانب آخر منه - شعور
روحاني عبر عنه بعض المتصوفة من ذوي الاكواق والواجب :
وهو عندهم احساس بقرية الروح في هذا العالم اللبسي
الفاني ، يقذه حين دائم وشوق متمازج ورغبة ملحة في العودة
الى ذلك العالم الاثني الروحاني .

وفي الآداب العالمية قصص واساطير تقرب ابطالها عن
اوطانهم ونزحوا عن ديارهم وبعدوا عن اهلهم وعشيرتهم فطاعت احضارها واتقن الدعاة تدبيرها ، كان بوليسي ملكا

لا يبتاعها في بلاد الإغريق وقد فرغ مع من فرغ من الأبطال إلى حرب طروادة وخاض لغيرها ونجا من أهوالها بعد مصائب وأهوال تلوق التصور ، وعاد إلى وطنه وأهله ولكنه تليها ، ولقد بدأ حالته المؤامرات التي تعاك من حوله وفي قصره الملكي ، ولقد ما صمته الخماع الكاسمين والله حسة القادرين ، ولكنه استطاع بفضل شجاعته وحضور بديته أن يتغلب على الجميع وأن يقضى على هؤلاء ، وأولئك .

★ لوحات عن القرية والعودة :

نمود فنقول أن احساسنا بقرية شاعرنا اللصبي وعودته في ديوانه الجديد يذكرنا بقرية يوليوس وعودته في الأسطورة اليونانية القديمة ، ففي أكثر من قصيدة يرسم لنا الشاعر غربته وعودته ويقدم لنا في قصيدته الحمى أول لوحة من لوحات هذه القرية وللك العودة فيقول :

قصي على قصة السنين
حكاية القدر المسكين
طوف عبر قفره الضنين
وجرب القرية في السنين
وهام في موالى ، الجنون
كسندباد أحصى مالفون
وعاد بالحصى وبالنشجون
معللا بصقلية القبيون

وفي قصيدته « حين تفتين » يرسم لنا الشاعر لوحة أخرى يصور لنا فيها شعوره بالقرية والوحشة حين تفتين محبوبته وكيف يمتزج الشوق :

فوق الجبال وتحت البحار
ويرسله في صوب الرياح
وفي عاصفة القبار
وكيف يمثل في مسرح الحياة ، مسرح الألف
رواية ، وكيف يهوى بالف حكاية لم يقول :
وأرجع عند انسداد المساء
فلحلم أني رهيت شقائق
ببلبل عيونك .. ولتمت ونام النشأ !

وفي قصيدته « سمة من سهيل » يرسم لنا الشاعر لوحة العائد في الليل يحفل في صدره جراح النهار ، ينقله ظله وتكتسى روحه ثياب القبار ويقول :

وعدت يا سلمى مؤقلا
بعد النساء الشديد
لن أدرك الحلم
لقيم اضي في سراي العنيد
أعود في الفجر ... اشق بالشعر مسعود وكيل !
انه يتحدث عن غربته وعن عودته حديث اليأس الخزين ، حديث من لا شيء في يديه :

ولما ترجع من غير لا شيء لندينا
غير وعلى باحت في مقلتيها
وعلى ترسيف ما بين الجسوع
يقود الدم اللظ .. وتقتات النعسوع
لكانا ما اتقينا

ولمنا ترجع للعرس المحزون
في خلاف البيت الأول لم يدعنا
يسمون في الأرض .. حيارى ضائنا

وفي أكثر من قصيدة يرسم لنا الشاعر غربته وتشرده فيقول :

امن عاصف يا قلب نمضي لعاصف
الا يسام البحار زمرجة البحر

ويقول :

تشرى في بلاد الله أذرعنا
خطوى جريج وقلبي نابض يسرى
★ حصاد الهشيم :

على أن قصيدته « فيم العنا » تكاد تظهر بأسا وخيبة أمل وتلمح بالسام واللال وتؤكد عدم الجدوى من الصراع في خضم الحياة :

جميع الطائرات على سواء
جميع الفناق على سواء
وكل ارتحال قبل الشرق
وعند المساء سواء !

وكل الوجود تطاردني عند كل دناء
تلاحقني عند كل لقاء .. سواء
فليم النساء ؟

ولا يترك الشاعر يؤكد هذا المعنى ويشكو طول ترحاله وغربه في الليالي والتجود ، ويسفر من مزاوم البض بأنه أصاب نجاحا في غربته في حين أن الحقيقة أنه عاد بعد طول تجواله « بصداق الروح » « استمع إليه في قصيدته « أمام الأربعين » :

تعبت من السبع على القفالي
وغربى في التجود وفي الخزون

تسائلني القوالم ما مراني
وينسكب الهجج على جبيني

وتنأى الواحة الخضراء عني
كما تنأى السعادة عن قنوني

نجعت - يقول بعض القوم عني -
وعدت نكب بالفلوز البجين

واعتلك الحياة فمن شحال
سكنت رحيقها ومن اليمين

واعجب ما النجاح ؟ غلب روحي
وعربة المسهاد على جلوني !!

ويتحدث الشاعر إلى البحر وعن عودته منه فيقول :
يا بحر حين أعود إلى البر ماذا سأحلم منك سوى
لطرة أوضت في جفاف حياتي السحيق السحيق !

ويتحدث أيضا إلى « أمي النساء » وقد جاءها غلمان يسأل

عن الاكواب والماء ، وجاها جودا اصيلا متخفا بالجراح قد عده
السبايل الطويل ويقول :

يا اعز النساء جنت هزارة

جد في اثره غلب اكبول

حاربه الرياح فهو جتاج

رشه في دماه مبول

ويتحدث الشاعر القريب العاك ، الى اهل القرن
المشرين ، اهل المم واللال واهل التفتة واهل الصفات
الدولية فيقول :

هذا الرجل الحزين

أخطا في الشئون

والتاكم بالصفة

من عصر الطفلة

يعمل اشغرا عسرية

من حيلة ليل البهوية

يتناول في ضوء الاقمار الاسيلة

من يهني الحيران المسكين

يا اهل القرن العشرين ؟

وبعد ...

فهذه لوحات رسمها لنا الشاعر الكبير غازي القصيبي في
ديوانه الجديد ، صور لنا فيها بريشة الفنان الصانع غربته ،
غربة بوليسيس ذلك البطل الاسطوري الاثريفي وما هاله عند
عودته الى وطنه من اخلاق الذئاب البشرية ، اما شاعرنا فانه
يعود وكأنه يسبح في غابة لا تنفع في يومها عن اسمها :
اسبح الى غابة الاسب واليوم

حيث تميل الدماء

اصابع نفس الاباني للميتة

بالعطر والسكر .. اتج نفس الربا

ونفس الخماع ونفس القبا

فليم الدماء .. فليم الدماء ؟



حدث في رحلة الخريف ، هي الرواية الثانية
للدكتور علي البارودي ، بعد دوايته الأولى مسافرون بغير
تأري ١٩٧٧ .

قدم الدكتور البارودي في دوايته الأولى مسافرات
فردية لمجموعة من شباب عشرينيات هذا القرن ، ممن
ينتمون الى قطاعات اجتماعية وثقافية متعقدة تمثل الى حد
كبير واقع البرجوازية المصرية آنذاك . وكان الغالب على
هذه الرواية الأولى انتمائها الى رؤية الشخصية ، كما سيطرت
عليها رؤية واقعية تسجيلية ميزت أسلوبها البنائي .

ولا تزال هذه الواقعية التسجيلية هي اهم ما يميز
أسلوب الدكتور البارودي الروائي في عمله الثاني حيث
في رحلة الخريف كما لا تزال رواية الشخصية هي السمة
المميزة لهذا العمل الثاني .

في إحدى فصول الخريف قام الدكتور وجدي الاستلا
بمحاولة الجمع بين المصرية ، برحلة في الالات وخارجها
لاكتشاف قيمة علمية هي المساعدة املا في تطبيق مساهمة
الانسان والانسانية .

والدكتور وجدي خريف هو الآخر ، يوشك على الرحيل
بملياس حتمية الزمن لم يتيق منه سوى الشيفوخة والخريف ،
وعلمه الركية التي تزل (ص ١٧) ومن هذه التفتة تكشف
له الحياة كره ارضية لم يعد فيها جديد .. الكرة الارضية
ذات الوجيات الثلاث والشمس تشرق وتغرب حتى تقرب .
والقمر الأبيض المستدير الذي فرا كل ما قاله فيه الشعراء
والمشاعرون . والانتجار الضفراء ، والورد البيضاء والعمراء
في كرفال الألوان الطبيعية ، والتساورع الواسعة والحواري
الفسيحة ، والخي الواسع الذي يبره عنه مرات في سفن
متنوعة - فراه وهو عادي ، أمواجه كالتمش على وجه غل
وديع ، وراي وهو مفكر بالعاصلة والامواج في ارتفاع
السمود المتعاقبة ، ومناظرات مختلفة تجول بها في مختلف
اتحاد العالم فلا جديد . الناس هم فلما يختلفون . حتى
النساء ، بدان يلفدن جلابيتن مع السن ملل . ملل . ملل .
(ص ٤٦ - ٤٧)

الرواية منذ البداية لأن رواية شخصية . وهي
شخصية انسان مفرد الحساسية كما قدمه الكاتب . يعاني
من الشيفوخة والام ، يتحرك في زمن مريض شاحب ،
ولسب ما بدأ يفكر في المساعدة كقيمة للفرد وللجماعة .

ومنذ البداية يدرك البطل العيب من وراء هذا البحث ،
ولكنه مع ذلك لا يجد ما يدعو الى الاستسلام من العيب ان
أبحث عن المساعدة . وأنا عاجز من اختراق الفضاء الى
كوكب آخر . ولكن لا ، ان استسلم ، لابد من المقاومة
(ص ٤٧) فبدور به ان ينظر مل العين ويسمع مل الاذن
ويحلا قلبه التخوف يحب الانسان في علساته الكبرى .

● صدرت منشأة للمار - الاسكندرية ١٩٨٢

وهو يحول التخلص من القيد الازل (ص ١٠)

وهكذا بدأت الرحلة داخل الالات وخارجها ، وفي
التقابل كانت الحركة خارج الالات تنقل من داخل القنق
الذي اقام به البطل في بلجراد الى خارجه ، وذلك بقصد

الوصول الى معنى مقبول للسعادة .

ولكى النقدي ، فلتدق سلايا بلجراد ، تعبر المؤلف . عن شخصيات جميعها مع بطل الرواية لتكون كل شخصية فيها نموذجاً لتفكير العصر وفلسفاته ، حتى تتمكن كل شخصية من تقديم مفهومها الذي تعمله ، وحتى تستبعد ان تطمح عنه شبه مقولات الفكر الآخر ، وحتى تنفخ جوانب الرؤية الفكرية من خلال استعراض كافة وجهات النظر المجتمعية .

لما انصبت الى معنى مستوى الحكاية . - فقد انصبت جاسية بالجراد سيماها علميا حول الاشتراكية وتطبيقاتها في يوغوسلافيا ، ودعت اليه عددا من الباحثين والفكرين من افكار ومذاهب متعددة . ولد افكار هؤلاء الباحثون طوال مدة تواجدهم في بلجراد بفتنق سلايا .

قسم السيناريو والفنلق بالتبعية التماذج الفكرية والمعادنية التالية (كما قدمها المؤلف)

١ - ليوبله الكيجول . وهو رجل سياسي ومن كبار اعضاء الحزب في الكنفو ويمثل في فكره واتجاهه شعوب العالم الثالث القلقة .

٢ - بيل . امريكي اعزب دكتور في العلوم السياسية ، ومن المعتقد انه على صلة بالمخابرات الامريكية (ص ٥٥) ويمثل الرأسمالية الامريكية .

٣ - جاكلين : فرنسية تقوم باعداد دكتوراه في القانون الاداري بجامعة مونتبييه بفرنسا وتمثل كما قدمها المؤلف - التحررية الاوروبية .

٤ - جيتيل : انجليزية قامت بدراسات متعمدة . تدرس حاليا القانون الدولي العام بأكسفورد وتلش الجانب العنبي الضالع للتحررية الاوروبية .

٥ - الكسندر كوزمين : من الانصار السوفيتي مثقف وعضو نشط في الحزب وله قدرة على الخطابة وسمة طيبة في قيادة الجماهير والتأثير على الناس . له مستقبل سياسي . ويمثل الاشتراكية الشيوعية .

٦ - جونتاتو : اسباني . ثائر . يعمل بالمصطفية ويعبر مقالات دخل من اجلها السجن - يساري يدرس كل شيء . يتعلق بالاشتراكية . ويمثل الاشتراكية المتعددة .

٧ - سعيد - جزائري - خريج كلية الحقوق بالجزائر ويعد بدبلوم القانون العام ، يتبعك بالجانب التشكلي في الدين . ويمثل النزعة الروحية الدينية .

٨ - الدكتور جاد والدكتورة فاطمة : دكتوران مصريان متزوجان من القاهرة كلاهما حاصل على دكتوراه في الاقتصاد يؤثران الاهتمام بالتملة الخاصة الفردية اكثر . ويتجنبان الدخول في المناقشات ، ويمثلان النظرة الحيادية .

٩ - الدكتور وجدي الراوي والبطل وهو على ما قدمنا نسمي الى البحث عن مدينة فاضلة في عالم يوج ويفل بالتناقضات . ويمثل كليا . ايدها المؤلف المثالية الساعية . الى

الخلاص من ناحية . وموقف النظرة التكاملية التي تسعى الى التوفيق بين افكار وايدولوجيات العصر .

والى جانب هذه التماذج الفكرية هناك موقف الاشتراكية اليوغوسلافية الذي قدمه المؤلف من خلال افكاره على الواقع الحقيقي . في مثل قول القليلة اليوغوسلافية : - نحن في يوغوسلافيا لا نؤمن بالقيبيات ولا شيء . خارج الانسبسان والسعادة هي في العمل . والانسان هو الاله الحقيقي على الارض . وهو كاد تماما على صنع صبره (ص ١٥) .

وفي تناول المؤلف لهذه التماذج الفكرية - سواء منها نماذج الفتنق او التماذج الاخرى الهامسية التي تقابل معها في جوته في مجتمع يوغوسلافيا مثل ضجبة الطائرة وبدبر السيناتور والشرعية اليوغوسلافية وغيرهم - تلاحظ انه قد نجح . . وربما كان هذا اهم اسباب نجاح هذا العمل - في تحريك هذه التماذج الفكرية في إطار من المفاهيم الانسانية . وفر للعمل ماته الفكرية - فبعت التماذج من ناحية - نماذج بشرية لها افعالها ومواقفها التي تؤكد من ناحية اخرى المؤلف الفكري الخاص كما تمثله الشخصية على النحو الذي حددته لها المؤلف منذ البداية .

ومنذ البداية يقرر الراوي ان السعادة مطلب ارادي واع . لابد من الاصرار عليه رغم كل شيء (٤٧) وانه لكي

يصل الى السعادة - رغم كل شيء - - فلا بد من أن يواجه نفسه بالخطبة . والحقبة ان حسانيته الزائدة هذه والتي تجعله يحزن لاشياء العادية الطبيعية لا مبرر لها على الاطلاق وانه لكي يكون سعيدا يجب أن يكون سعيدا رغم كل شيء . - يجب أن يقتنع بالسعادة جوف الكلام (ص ٤٨) منسلحا بالايامان والتشجاعة ، فلايمان الشجاع هو الذي يمكن أن يؤدي الى السعادة . بالتشجاعة يمكن أن نسمد بأيام لنا لا نعرف عددها قط ، وبموت يتزل على غير ميداد (ص ٣٧) وان كان - البطل - مع هذا يعرف أن الانسان يحتمل على خلقه عجيبة محسوبة من الفكر والتشعير تجعل سمادته مع الآخرين غاية في الصعوبة والتعقد (ص ١٥) .

لكني اذن في الرواية جاهد منذ البداية ومكتمل ، كما أن التمسكيات الحركة ليهلنا المعنى هي الاخرى جاذبة بمكوناتها الفكرية على نحو ما افهضنا من قبل . . وتاتي الاحداث بعد ذلك تؤكد لنا المعنى الذي سبق وارده المؤلف .

والاحداث هنا في الملها سلسلة من التناقضات الفكرية بين وجهات النظر التي تعتمدها كل شخصية . حيث تسعى الشخصيات الى تأكيد فكرها عن طريق الحوار والسلوك على نحو ما نرى مثلا - في الاصل الذي دار بين اعضاء السيناتور في لقاءهم الاول على الضاء ، بالفتنق ، وخاصة اننا تناولهم القهوه (صفحات : ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨) .

حدث في رحلة الغريف - على هذا النحو - رواية تمنى في القلم الاول بالتفاضا الفكرية . - وله قدمت هذه الاضاما من خلال راصد مسجل هو الدكتور وجدي السخضه المحوره في العمل ورواي الاحداث والتعب عليها .

وتبقى الرواية بعد ذلك شاهد أمانة على فشل للسانات العصر وايولوجياته في تقديم المون للانسان الذي أصبح مهددا بالقضايا والتلافي دون أن يشر على ملاذ يحمي به ، يبرر له الحياة ويصل له وجوده فيها ، ويحقق المثلثان

الملاحظة

كما تبقى الرواية أيضا الحفلة شافية الى رصيد الدكتور البارودي الروائي والأديب ، الحفلة حققت تطلعا ملحوظا ، خاصة في تشكيل الكاتب لادته الروائية التي تطرح الى تقديم اسلوب روائي متفرد له خصوصياته وملامحه الذاتية .

نوبة شجاعة في مسرح المنصورة القومي بقلم: عبدالعال مبعود

يسطيع السائر ان يلف وسط الجمهور ليلفل قصيدته ، ويمتلك بعض الشعراء القدرة على توزيع درجة الصوت والإيقاع ، بالأيدي والوجه وليل ينزلون في زواجر المئاتهم ، لأن .. ملغا يلف كاتب القصة ؟ هل يلف وسط الناس يقرأ لهم قصته ؟ بالطبع سوف يدفع طول النص ورتابها في ملل السامع ان وجد . وفي مجتمعنا حيث تنفخ الأنية يصيح الفارق بين الشاعر وكاتب النص هو نفس الفارق بين الخافي الشعبي والمظهر .

امام هذه القضية وللف الاديب فؤاد حجازي يلكر . ولما كان قصا روائيا وليس شاعرا ويريد أن يوصل ما يكتب كن يكتب لهم ، ولما كنا في مجتمع لا يقرأ أصبح الأمل أن تتحول القصة القصيرة الى مسرحية . كانت هذه هي البداية ، يطعها التجوال بين مديرية الدالة بالهليلية ومسرح المنصورة القومي وبعض كتاب القصة ليتم تكتيش الفكرة في النهاية على هيئة مهرجان لمسرحية القصة القصيرة في الفترة من ٤ الى ٩ ابريل ١٩٨٤ حيث تم تقديم اثني عشر قصة قصيرة بمسرح تمثيلها الى مسرحيات ذات فصل واحد .

وشطعية الدكتور ودجى - بالرغم مما يبدو عليه ظاهريا من مثالية تسعى الى البحث عن مشكلة الانسانية خطيرة هي السعادة - بالرغم من هذه المثالية الظاهرية ، شخصية متشعبة الانساني بالذات ، تعاد في واقع اجتماعي لا تتعامل معه الا بالقدر الذي يحقق مصالحها الذاتية ، حتى وان كانت هذه المصالح تتشدد كذلك ، لأن مرد أثل هذا الوضوء الذات اكثر من أن تكون متاجرة تتغافل اجتماعي بالسلب او بالاجاب .

قد تبدو القضية المثارة قضية ذات أبعاد اجتماعية ، ولكن منطق التشعبية ومنطق الأحداث يؤكد أن الدافع وراء هذه القضية كان دائما فرديا ذاتيا بهذا هو أبعث عن معنى للسعادة يلتزم كغرد بجوى قيمة الحياة ، وحوى قيمته في الحياة .

وقد اعتمد الكاتب في بثانه لأحداث روايته على أسلوب الترجمة الذاتية ، يقدم البطل لتجربته الخاصة ، لذلك يغب على العمل تعامل البطل مع ذاته اكثر من تعامله مع الواقع الخارجي .

ومن داخل هذه الذات وحسبا بالخارج ، يرصد البطل - الذي يقوم بدور الملاحظ بعض الوقائع التناثرية ، ساميا الى تعلق تاجر خارجي موضوعي لوقف الممثل .

هكذا تعامل البطل مع تفاصيل الحياة الخارجية في المجتمع الاشتراكي بجزء ، وهكذا تعامل مع أولئك ومكونات الشخصيات الأخرى للرواية . وبرغم حرص المؤلف على هذا ، الا ان السمة الغالبة على علاقة الواقع الاجتماعي المعيش بالبطل ، وعلى علاقة سائر الشخصيات الأخرى به أيضا ، ظلت في الغالب متعزلة عن حركة البطل الفكرية - وساعد على تأكيد هذه العزلة وتمييزها اختيار المؤلف لأحداثه بيئة غريبة وشخصيات غريبة هي الأخرى ، من بها مرورا عابرا . كما ساعد عليها أيضا سيطرة النموذج الفكري على الشخصية وبالتالي كانت حركة الشخصية مع الواقع الاجتماعي المعيش شبه متعزلة هكذا قضى بطل الرواية أغلب وأمتع أوقاته في الأحاطة والرواية وحديث الذات ، وذلك ما بين حجرته للفتاة وشرفة اللندق وناحية المقهى وثالذة السيارة العامة وحتى في تلك الأوقات التي كان يجتمع فيها بأعضاء السمينار في قاعة الجامعة او في اللندق ، كان يؤثر الانسحاب الى قنصل اذكاره الداخلية في عزلة التي اختارها لنفسه . والدكتور على البارودي يستخدم أسلوب الترجمة الذاتية في أكتابة الروائية بطريقة تشعير معها وكان الكاتب يتحدث من خلالها مع صديق قديم تربط به أوسر ود حبيب ، فهو حديث القرب الى الهنس المكعب .

وقد تمكن الكاتب بهذا من أن يجعل شخصياته - حتى الثانوية - حذبورا مستمرا ومثيرا في آن واحد . وساعده على هذا استخدامه الموفق للغة - فهي لغة حية متفاعلة مع التثقل النسبي والفكرى للحدث والشخصية . كما أنها من ناحية أخرى تعكس على قدر كبير من الحيوية التي أعطت لأسلوب الدكتور البارودي الروائي مذهبه الخاص الذي يجمع بين المفاعلة والتهمك والسفرية .

وعلى مدى الأيام الستة لعبت المسرحيات الآتية : أربع مسرحيات أعدها محمد فريد عيسى هي : **الياقوتة** - **أونوريس** في وديعة تاليف الصافي المشاوي وعنتري ٨٧ - **الناس في حارة عوضين** تاليف سمير سبيوني - و**انتان** أعدها سفي حموه هما نوبة شجاعة لوجيه عبد الهادي ومحاكمة شحات لفؤاد حجازي - و**انتان** لعمد خليل أعدها فؤاد نور هما القصية - من يرفع الثمن - ولصفتان لعبد العزيز الشناوي أعدها أحمد عبد العظيم هما ترايمم التود - شهادة في قرية بم صستان لفؤاد حجازي أعد إعدامها مصطفى سسليمان (منصب هام) وأعد الأخرى فؤاد حجازي (الناس الغلابة) .

تنوعت الأفكار على مسار الأعمال المقدمه فتناولت (الياقوتة) مشكلة الفساد في المجتمع المصري عارضة إياها بشكل فوتوغرافي موجية في نفس الوقت أن الفساد السبب لا بد من استئصاله كله .

وفي (عنتري ٨٧) كان البحث عن حل للقيمتنا القومية وإيهما أفضل لمرحلتنا الراحة هل هو جراب السيف أو هو جراب الزاد - ووصلت للمسرحية إلى نقطة صراها أن الحرب ليست الحل كما أن الاستتار أيضا ليس الحل . وتنتهي بمقدمة الجمهور لإيجاد حل للقيمتة .

وفي (الناس الغلابة) كان الحديث عن البسطاء والمعدمين ومن يجعلهم مهموم . وهي تتكى عن انقلاب عربية رتي المياه التابعة لجيشي للمدينة ما أدى إلى انضمار الجيش الذي يجي العربية وكذا السابق . ثم يعرض المؤلف للمواقف السلبية للجمهور والخوف من تحمل المسؤولية حتى يموت الرجل فتكون الصدمة التي تدفع كل البسطاء والغلابة إلى التكاتف .

وفي (نوبة شجاعة) التي كانت أفضل للمسرحيات المعروضة لأسباب تعود إلى أن القصة الأصلية مليئة بالإحداثيات وأن الممد لم يستهوه التحويل لكتلها في أقل من نصف ساعه ، يحكي المسرحية عن الطمايرت والجانج والأشباح أو أي غرافة أخرى يجسدها الوهم في عقول الناس فيضالونها ويتصاعد الخوف حتى يصبح غولا رهيبا يسيطر على كل العقول حتى يظهر بين الناس من يعين : « السا سلاصبي للخرابة .. لا أخاف الطمايرت » ويذهب . لكن تراث الخوف يجسد له الغرافة ويقف كل أهل القرية بلا حركة خولا من الدخول ولقاء نفس للصب ، ثم يأتي الأذل في هيئة صبي يتسلخ داخل الغرافة ليثبت للجميع أن الوهم في رؤوسهم وحدها .

وإذا كان تحويل قصة قصيرة بما تحصله من لحظة مكتفة إلى مسرحية عملية مطروقة بالمخاطر كما يقول فؤاد نور مدير المسرح والمدين فما هي النتيجة التي خرج بها المهرجان الأول ؟

بداية لابد أن نتلقى عن علاقة الأصل بممدوله . إيهما يعمل الأهمية الأول ؟ بالطبع ليس المطلوب أن يكتب الممد مسرحية ذات فصل واحد تحمل فكرة القصة فقط لأن الناس وضع بها لغة موجية تحمل فكرة الخاس وتخدم قصته . وعلى الناحية الأخرى هل تقرأ القصة على المسرح لم يقوم المشئون

بأداء المشاهد التي صاغها المؤلف على هيئة حوار .. هذا أيضا مفروض . ما هو مطلوب أن يتم تحويل النص إلى مسرحية نحمل فكر المؤلف وقصيته وإيتم هذا بواسطة ممد في حضور مؤلف تصبح له الكلمة الأخيرة في العمل وبذلك يتواءم التوافق بين الأصل وممدوله .

ولما كان المهرجان قد نجح في اجتذاب أكبر عدد من الجمهور . ونجح في عرض أعمال جادة مبتعدة عن الأعمال الهزيلة التي تغلب على مساحته . ونجح في أن يجعل بكتاره القليل لكل هذا لا يمتح الرؤية النقائفة لتناصره :

القصص ، كانت معظمها أقل من المستوى المطلوب خاصة أن هناك كتابا محدودى القدرة الفنية ، وكان الخط الدرامي في معظمها يتصاعد حتى يدور حول نفسه بلا هدف . وكان لابد إذن من الاختيار الجيد للقصص التي يمكن إعادها على يد لجنة من مديرية الثقافة والمسرح وأحد الكتابات حتى لا يشار إلا القصص الصالحة للإعداد .

الأعداد : لم يتم إعداد القصص للمسرح بالشكل المناسب . ويرجع ذلك إلى أن المدين - باستثناء فؤاد نور - القدوا على أول تجربة لهم في الإعداد المسرحي ، بل أن بعضهم كما يذكر محمد هبة - أحد المخرجين - لم تكن له علاقة بالمسرح قبل ذلك . وقد يصود سو الأعداد إلى رغبة الممد في عقل مسرحية تعرض في ساحة كاملة مما يدفعه إلى تلك التحويل وإدخال أحداث لا علاقة لها بالنص الأصل . ويوجه عام مسار الأعداد - باستثناء الناس الغلابة لفؤاد حجازي - في التجهين : أعداها تتناول فكرة القصة وبعضها ما جاء بها من حوار مع بعض الزيارات من الممد . والآخر خلق مسرحية ذات فصل واحد تحمل اسم القصة وقد تحمل فكرتها (القصية)

المسرح : أن تقوم فرقة واحدة بعرض اثني عشر نصا مسرحية في ستة أيام لهذا عمل بالغ الصعوبة ، وقد أدى هذا إلى عدم انتظام معظم الممثلين لأدوارهم لظاننا كما لا يظهر عدم حنظهم للنص وعدم قدرتهم على استيعاب الحركة ، كما أن بعض المخرجين لم يستغن جديا النص للعرض فدخل به بعض مهزلة السرح التجاري أساء بها إلى العمل ولم يظفمه ، وبعضهم الحق في تعديده مستويات الحوار . بل هناك من الحق نهائيا في خلق عمل يؤدي على المسرح ، كما أن المؤثرات كانت دائما متأخرة وبعضها لم يوفق .

كانت التجربة - كما أشرت - فريدة وجادة وبكر . شايها بعض الهنات التي تقلل أن تعالج في المهرجانات التالية والتي نومي فيها بمرءاء تشكيل لجنة لاختيار النصوص وترشيحها وأن يعرض العمل لمدة أيام وليس مرة واحدة كما حدث ، ليتسنى لممد أكبر من الجمهور مشاهدة العرض . كما يمكن في النهاية تشكيل لجنة لاختيار أحسن القصص وأحسن المسرحيات القصصة ويمنح القاص والمصد جائزة مدوية من المهرجان .

في انتظار المهرجان الثاني نرجو - أمعين - ألا يكون المهرجان الأول نوبة شجاعة الثابتات للقاصين على أمر النقالة بالتصويرة . نحية لكل من ساهم في إخراج المهرجان إلى الثور كخطوة على طريق السرح والثقافة الجادة في مواجهة التاله والسوقي .

نداء إلى رجال ونساء أمريكا

مسز جون ستانتون : تزوجت خلال الحرب العالمية - تبلغ من العمر ٤٥ عاما تقريبا -
تتردى الملابس المنزلية - تكره الحرب لا أصاب زوجها من جرائها لكنها لم تفعل شيئا
ضد الحرب .

جون ستانتون : معارب معتك انترك في الحرب العالمية ، وقد أدركه انفجار القنابل صدمة
عصبة لازمتهم آثارها بعد الحرب - لا يظايله وهم بشأن الحرب ، فهو يكرهها من اعماقه
لكنه متفاد لرغبات زوجته حول عدم الخوض في موضوع الحرب .

بوب : ابنهما طالب جامعي

جيم : الابن الثاني - طالب بالانوسه العليا - في حوالى السادسة عشرة من عمره .

تأليف : سيسيل بيل آدم ترجمة : فؤاد سعيد

الوقت : الربيع - حوال الخامسة والنصف مساء

المكان : غرفة الطعام بمنزل ستانتون .

« تفتح السار على غرفة الطعام النظيفة حسنة التنسيق والترتيب وفلؤنة نائيتا فاخرا باب اليسار يقود الى المطبخ ، ويفتح باب اليمنى على غرفة العيشة - مائدة معدة خصيصا للعشاء ، يوفيه (منضدة سرفيس) في مؤخرة المسرح - على يمنى المنضدة فونى مريخ - راديو ومقعد على يمنى الفونى تماما - منضدة تليفون على اليسار ويجاورها كرسي - يوجد خلف المنضدة مقعد خاص بغرفة الطعام ، ومقعد آخر الى اليسار .
الغرفة بصفة عامة - بهيجة تسر الناظرين .

حينما ترفع الستار ترى « سسل ستانتون » تقوم بعدد المنضدة لتلاثة افراد - يهرول « جيم » دخلا مرتديا قبضته حاملا الجريدة المسائية وكتابا تحت ابطة - يلقي الكتاب بشدة على الفونى المريح

جيم : أهذا كل ما هناك ؟ (يجلس يمينا على المقعد بجوار
للمائدة) مادام الأمر كذلك - هل ستناول وجبة عشاء
عادية ؟؟ (ويبدأ فى تصفح الجريدة المسائية)

هستانتون : (تحضر المحزون والفضيات من البوفيه أننا
حديثها) اهلب واقتسل يا جيم .

جيم : لماذا اقتسل ولن يزودنا خبوف الليلة ؟؟ ألا
يمكننى قراءة النكات أولا ؟ ألا ان غراهما لن تستغرق
دقيقة واحدة .

جيم : مساء الخير يا أمى . هل ستناول العشاء الليلة
فى غرفة العشاء ؟ (يلتقط بسرعة قطعة من البز)
ماذا حدث ؟؟ هل سيزودنا أحد الملوك ؟؟ (ثم
يتجه الى المقعد الكبير) أم أننا سنسحب الليلة
عيد ميلاد أحد أفراد العائلة ؟؟ (ويلتهم عودا من
الكرفى) .

هستانتون : لا تخطب الطعام من المائدة يا جيم وانلج
تيمتك . (يلغى جيم بقضته على أرضية الغرفة) أنا
ستناول طعام العشاء هنا فى هذه الغرفة ، لأننى
دعنت اثاث حجرة طعام الأطفال .

مستقانتون : أسرع اذن تسيبحر والدك بعد فترة وجيزة ،
وهو لا يجب الانتظار ببل تناول المشاء •

جيم : (يقضم قطعة أخرى من الخبز) لماذا ذهبت
للقاعد ؟

مستقانتون : غرت ان اؤدى عملا ما للأسفل وقتي
وأصرف ذهني ببسدا عن حديث الحرب وذكرياتها
الآلية • هذا بالإضافة الى أن أخاك بوب عادم لنضبية
أجازة الربيع بيننا •

جيم : ومعنى سيبحر ؟ (وهو ياكل ويقرأ) •

مستقانتون : تبدأ الأجازة الأسبوع القادم (تحضر
المنافس وتبدأ في وضعها على المائدة) •

جيم : مادام الأمر كذلك • سنأخذ حاجياتي من غرقتي
وسوف أعود لمشافة بوب كما كان يحدث من قبل
•• أوه •• كم أنا جائع !! (ويتجه الى المائدة) •

مستقانتون : (تفرقه) جيم :

جيم : حسنا يا أمي •• أنا خارج ••
(يلقي بالجريدة على أرضية الغرفة الى بعيد المائدة
ويخرج)

مستقانتون : عد وجد كتابك يا جيم •
• وتخرج من اليسار - يعود جيم ويأخذ الكتاب ثم
يتناول قطعة كبيرة من الخفل (الطرس) للوضوح
على المائدة - يخرج من اليسار ، وفي نفس الوقت ،
يدخل مستر ستانتون من اليمين • ومستر ستانتون
رجل في الخامسة والأربعين تقريبا ولكنه يبدو أكبر
سنا من ذلك ، ذو شعر رمادي ومنحن قليلا - يلقي
نظرة سريعة حوله ، ويلاحظ أن وجبة المشاء ليست
معدة ، ينحني ويلتقط الجريدة من الأرض - تدخل
مستر ستانتون حاملة طبقا من السلطة • •

مستر ستانتون : لم أشعر بك عند حضورك يا جون •
(تقضم السلطة فوق المائدة وتنظر الى زوجها قائلة)
هل قضيت يوما طيبا يا عزيزي ؟

مستقانتون : نعم • أضيبت يوما طيبا بالقد الذي
كنت احتاجه •• أأخى أن يكون لييبا جدا ! ••

مستقانتون : لماذا ؟

مستر ستانتون : يبدو كما لو كنا سنخوض غمار الحرب
بين لحظة وأخرى ، وهذا سيؤدى الى ارتفاع سريع في
الأسعار •

مستقانتون : كلا • لا تقل هذا يا جون • ان الحديث
عن الحرب أمر بشع مخيف للغاية !
مستر ستانتون : كيف سارت الأمور اليوم ؟

مستقانتون : اليوم كالتد تماما ، لكنني لن أشكر أن
طلت الأمور كما هي الآن •

• وتخرج من اليسار - يجلس مستر ستانتون على
للقد المريح الى اليمين - يدخل جيم من اليسار •

جيم : مساء الخير يا أمي •

مستر ستانتون : مساء الخير يا بني •
•• يفتح جرس الباب •

جيم : سأفتح الباب يا أمي •

•• يعود بعد لحظة وفي يده برقية - في نفس اللحظة
التي تعمل فيها مستر ستانتون من اليسار •
برقية •• أسرع يا أمي •• ربما توفي أحدهم !!

مستقانتون : كف عن الحديث بهذه الطريقة يا جيم
(تقرأ البرقية) البرقية من بوب •• انه في طريقه
الينا •

(تلقى نظره سريعة على الساعة) •

مستر ستانتون : وهي ينتظر وصوله ؟

مستقانتون : الليلة سيصل في مدار الساعة السادسة
•• اني أتمجب !! لماذا أسبوعا مبكرا عن موعد ؟

جيم : أرأى من أن نفوته عد لفتت •• ابغضى من الدفع
يا أمي ••

(يختلف البرقية ويقرأها ثم يلقي بها جانبا - يتجه
الى مفعد الرايو ويجلس) •

مستقانتون : ان أحوالك شنيعة وأفعالك سيئة يا جيم •
الآن تكبر أيدا !

مستقانتون : (تحبها الجريدة جانبا) أنا خارج للقاء
بوب •
•• ويخرج من اليمين • •

جيم : هل وصل البريد اليوم يا أماه ؟

مستقانتون : لقد وصلنا - والدك وأنا - دعوة لحضور
الاجتماع الخاصي بفصلنا الدراسي • هذا الاجتماع
سيقعد خلال شهر يونيو • ليست الدعوة للاجتماع
فصلي ، بل لتج بوب مؤهله الجامعي ، وسنلبي
الدعوة بالطبع •

جيم : أوه •• عيه ؟ ألن أستمع يا أمي بقدر كبير من
اللهم والمرح ؟ •• سبارانفك وساطل بجوارك كما
لو كنت كليا موقتا بسلسلة •• ساكون محط أنظار
الحاضرين •• نعم •• سيقولون :

•• هذا هو الابن الأسفر •• ، ومادام الأمر كذلك ،
فالأفضل أن أتدرب من الآن على المصافحة بالأيدي •

(ينهض وينحن لأسفل كما لو كان يصاحبه أحدهم)
أنا مسرور بمقابلتك يا سيدي .. نعم .. ساكون
موضوع السفرية .. فانا في المرتبة الثانية في شجرة
المائلة ١

(يجلس على كرسى الراديو بناتر كثير)

مسئ ستاتون : جيم .. أنت لا أمل فيك .. حينما نذهب
هناك سوف تكون متحمسا للكلية القديمة ١ مثلنا ١
(يذق جرس التليفون - تتيبب مسئ ستاتون)

مسئ ستاتون : هالو .. نعم يا مسئ ميلر .. مسيرة
السلام ١؟ .. حسنا أنا لست متأكدة تمام التأكيد أن
بلدي لن يخوض خسار مسفة الحرب .. ليس في
مقدوري أن أقبل شيئا حيال الحرب .. كل ما أقدر
عليه : هو أن أبلغ ولتي من الاشتراك فيها حينما يذق
ناوسها ونشتمل نيرانها .. كلا .. أنا لا يهتمي
هذا الأمر .. لن أسير في هذا الاستعراض .. كلا لن
أشارك في مسيرة السلام هذه .. ماذا تقولين ١؟ هل
ومست أية عريضة احتجاج ضد الحرب ؟ .. كلا ..
لم أوقع شيئا ، ولكني أؤمن أن الحكومة لن تفلل
اسمي .. حسنا .. إلى اللقاء

(تسمع سماعة التليفون إلى مكانها ثم تستدير قائلة :
أنا لا أحب سماع حديث الحرب هذا .. وأتمنى أن
يكف عنه الناس)

مسئ ستاتون : (يدخل مرة أخرى ، من اليمن ويسمع
جبلتها الأخيرة) أتي القترح أن تمارضن الحرب
يا مشر النساء معارضة جافة .. في هذه الحالة ..
ستعيركن الحكومات أذانا صاغية وستستجيب لكن ..
أن كل ما نتحدثن إليه ، وما يجب علينا عمله : هو
أن نتجنب لتصبحن الجانب الرابع في النزاع السياسي
.. لا بد أن نعصت اليك أحدهم (ويضحك)

مسئ ستاتون : هراء يا جون .. هراء .. ما قيمة احتجاجي
في واشنطن ١؟ .. لقد أثبتت واثبي وبذلك كل
ما في مقدوري من أجل وطني ١
(تجلس على مقعد اليسار وتلتقط شغلها اليدوي)

مسئ ستاتون : هل لدينا الليلة حفلة عشاء ؟

مسئ ستاتون : كلا .. لن يزورنا سيوف الليلة .. كل
ما هناك آتني دعوت مفاد غرفة طعام الإفطار .. لقد
خطرت لي هذه الفكرة الرائعة حينما علمت أن يوب في
طريقه إلينا .

مسئ ستاتون : يقول يوب أن في جيبته مفاجأة لنا (منطقا
البرقية) أتي أتجيب وأتسامل من ماحية هذه المفاجأة !!
(يضع البرقية في جيبه)

مسئ ستاتون : أتي أتجيب وأتسامل أيضا ١١

(يدير جيم مفتاح الراديو ليضي الوقت - يستعمل
راديو اتصال ويحصل على برنامج متشابه ، وبعد
ذلك ، تسمع من خلال مكبر الصوت صوت على الهواء :

الراديو : « يصرف العالم البالغ الطائفة على تعليم أبنائه ،
ولكن هذا العالم نفسه ، يصرف مبالغ أكثر على أسلحة
الدمار ليتسلهم ، فإن كانت مصلحتكم في الحفاظ على
الهدنة ، أن كان في فلوبكم قيس من الحب أو العاطف
نجاه الآخرين ، فمن واجبكم أن تعملوا كل ما في
طاعتكم ، وبكل مواركم لتوقفوا يسار هذه الحرب
يا رجال ويا نساء أمريكا .. انسا نناديكم ونهيب
بكم أن تزودوا ولجكم » ..

مسئ ستاتون : (مقاطعة) أوه ! .. افعل الراديو ..
كله أثره عن الحرب
(يغفل جيم الراديو)

مسئ ستاتون : أتي أطلق على هذا الحديث ثرثرة السلام
يا مارتا .. لم ثرثرة السلام .. من الجائز أننا
جميعا ننوق إلى سماع مثل هذا الحديث في هذه الآونة
بالذات و ..

مسئ ستاتون : (مقاطعة ومزعجة صديتها إلى جون زوجها)
أنت لا شك تعلم - أننا من أجلك يا جون - حاولنا
أن ننسى أن هناك حربا كانت تشتعل أوارها في يوم
من الأيام .. لقد عانيت طويلا من الضال ، ولقد أوردك
التجار الفنايل صمعة عصبية لازمك أنارها بعد الحرب ١

مسئ ستاتون : أعرف ذلك يا مارتا .. أعرفه .. ألي لم
أشع منها بعد .. حسنا .. أتي خارج .. أعتقد أنك
تحتفظين اليوم بمفاتيح سيارتي .. أين تركتها
يارمارتا ؟

مسئ ستاتون : في الخلف .. جون لا تنسى أن تلقي نظرة
على اللزق قبل مشاهدة الفزل .. كم هي شهيدة
البرودة أيام الربيع هذه ١١
مسئ ستاتون : حسنا (ويخرج من اليسار)

جيم : (يلتقط البرقية مرة أخرى ويجلس إلى المائدة هل
لقدك الريح) أتمنى أن يحضر أخى يوب حالا .. على
الصديق أن يتلذذ بالصبر حتى لو كان مشربا على
لذت جوعا .. ييمو وكان الحرب استدلع في أية لحظة
وقفا لما هو متصور بهذه البرقية .. يا لي من نسي
يافع ! .. أه .. كم أتوق إلى قيادة طائرة ١١ ..
أراهم أنني ساكون أول مشترك في هذه الحرب .

مسئ ستاتون : (تنهض وتذهب إلى القمد بجانب المنضدة -
تنحول تجاه أيتها بنف فائلة) : جيم ! .. لا تقل
هذا مرة ثانية .. لا تقله أبدا ..
جيم : لم لا ١٥

مسئ ستانتون : لن يشترك أحد من إبنائي في الحرب ،

جيم : لماذا يا أماء ؟ .. أين وظيفتك الآن ؟؟

مسئ ستانتون : ليست الوطنية يا جيم أن نحارب من أجل
النسب الأخرى كما فعل والدك ؟

(وتجلس على المقعد بجوار المظنة)

جيم : ولماذا ذهب أبى إلى الحرب الآن ؟؟ ولماذا ؟

مسئ ستانتون : ذهب إلى ساحة القتال وشارك في الحرب
لأن عابنية زملائه في الدراسة ، كانوا قد جندوا فعلا
.. حدث ذلك بالضبط - في نفس الوقت - الذي
كنا نستمع فيه للرفاق .. حدث هذا وقت الشروع في
الزواج ..

جيم : (مزاحا) وفزت بأبى .. اليس كذلك ؟

مسئ ستانتون : (ضاحكة) نعم ..

(لحظة سست - ثم - تقول في مرارة) :

ولكنه تركني الأسبوع التالي ورحل إلى أعالي البحار .

جيم : كان زملائي في الدراسة يتحدثون اليوم في المدرسة
عما فعله أبائهم في الميادين .. كيف حدث يا أماء
إنني لا أعرف شيئا أذكره عن أبى ؟!

مسئ ستانتون : هناك سبب وجيه يا جيم .

جيم : لك يا تصدقني عن الحرب يا أماء ، وأبى أيضا لا يريد
ذكرها على لسانه .. حينما نذكر الحرب ، فانك تغلق
أحد أمرين : أما أن تبثني بي إلى مهمة ما - أو -
تطلبني متى أن أوى إلى الفراش وأخلد إلى النوم .

مسئ ستانتون : لقد أصيب والدك بسعفة عصبية واضطراب
نفسى بسبب ويلات الحرب ومازال يعاني من آثارها
حتى اليوم .. أن الحديث عن الحرب يزعجه ويخلع
عليه هو الآخر .. لا تظن أنه لم يقسم بواجبه خير
قيام ، ولم يدل بلاء حسنا كما فعل آباء الأرواح الآخرين
.. لا تظن ذلك يا جيم .

جيم : لقد تغلب أبى وساما لشجاعته .. اليس كذلك ؟

مسئ ستانتون : نعم . هذا صحيح !

جيم : ما هي المدة التي أمضاها في الحرب ؟

مسئ ستانتون : ثلاث سنوات . لقد خدعنا جميعا يا جيم
.. غرر بنا ..

جيم : لقد حارب أبى من أجل وطنه .. اليس كذلك ؟

مسئ ستانتون : نعم . لكن ما هي نتيجة ذلك ؟ .. أليس
للكبيرين والأرباح الطائلة لتجار الأسلحة وصانعي
السيوف .. الكاسب الفادحة لسادة الحرب .. لقد
أغدقت عليهم الثراء الفاحش !

جيم : (مشرئرا) حسنا .. لكننا كسبنا الحرب على أي
حال !

مسئ ستانتون : كلا يا جيم . لم تكسب الحرب . لم
يكسب أحد شيئا غير الموت ولعمارة ، والدين الهائل
الذي لن يسدد أبدا .

جيم : أكان لزاما على أبى أن يذهب إلى الحرب ؟

مسئ ستانتون : كان والدك رجلا مثاليا . لقد ذهب إلى
الحرب لأنهم قالوا له : « انها حرب لانها الحرب .
انها حرب لانقاذ السلام . انها حرب من أجل
الديموقراطية » !! لقد خاض أبوك غمار الحرب ثلاث
سنوات . لم تحصل منه رسالة ولم أسمع عنه شيئا
لعدة عام . كامل .. انقطعت عني أخباره بينما كان واقفا
نزول إحدى المستشفيات .. لقد ولد بوب بينما كان
والدك بعيدا بعد أن رحل عنا ..

جيم : يا للقصة يا أماء !!

مسئ ستانتون : ولكنها لم تنه الحرب . ولن تضع حدا
للحرب التالية . لقد عاد أبوك إلى المنزل محطما ومتحورا
من فكرته الخاطئة . عاد ولم يجد عمله في انتظاره
- كما قالوا له - وأكفروا .. لقد نجح في أن يسير
على قدميه أحرارا ..

جيم : ما هي الآثار التي تركت على إصابته بالصدمة النفسية
والاضطراب العقلي نتيجة لويلات الحرب ؟

مسئ ستانتون : لقد طأني من آثار الصدمة سنوات عديدة
يا جيم ، ومازال يعاني منها ، فيسجد ما يصل إلى
سمعه صوت عال - أو - صوت طفلة نارية يتوارد
إلى ذهنه أن ذلك الصوت نتيجة انفجار قنبلة ،
فيضرب على ركبتيه ويحاول جامعا أن يختبئ ثم يصرخ
صرخا عاليا قائلا أن رقعة مدون على تلك القنبلة !!

جيم : وأسفاه يا أماء !! وأسفاه ! ..

مسئ ستانتون : لم تكن سنوات الحرب نحسب التي عانى
فيها والدك وتأم ، بل كانت السنوات التي تلت
الحرب ، حينما مارست تمريره ليشي ما ألم به
وأصابه ، لقد مسكتنا الحرب أهل سنوات عمرنا
- ولهذا كله - لن تغيب أنت ولا بوب () إلى
الحرب .. لن نخوضها . أحذر يا جيم . لا تذكر
الحرب لوألك مرة أخرى ..

جيم : لن أذكرها يا أمى .. لن أذكرها ..

« يشغل مستر ستانتون والمخارج في يده »

مستر ستانتون : أنا ذاهب للقاء بوب () الآن وسأعود
حالا .

جيم : دعني أذهب أنا يا أبى . أنا أستطيع قيادة السيارة .
أنت مصب مجهد .

مستر ستانتون : حسنا يابني . شكرا .

(يخرج جيم من اليمين ويجلس مستر ستانتون على الكرسي الرابع)

لقد وقمت اليوم يا مارتا بأمرنا أعظم فمادحت حصلت عليه في تاريخ حياتي . ان الأعمال تسير على خير ما يرام كذلك مشروعاتي ..

مستر ستانتون : كم أنا سعيدة يا جون ، فقد ازداد الكساد اقترابا منا ملهنا اياتا ..

مستر ستانتون : في مقدورتي ان اشرك يرب () معي في أعمال ومشروعاتي العام القادم ، ويساعدته ان يفت شيء في العالم حائلا دون نجاح شركة ستانتون للبناء والأعمال الهندسية .

(يدخل يرب (من اليمين))

مستر ستانتون : (تلهف) ما هو يرب () !
يوب : مساء الخير يا أمي . مساء الخير يا أبي (يتلفت حواله)

مستر ستانتون : مساء الخير يابني .

يوب : أين البطل الصنديد ؟

مستر ستانتون : لقد خرج تروا للملائكة ، لقد طنا أنك لن تصل قبل الساعة السادسة .

يوب : (يجلس خلف المائدة - ويجلس مسر مستانتون على يسار المائدة)

لقد ظننت أنا ذلك أيضا لكني وفقت لى ومسيئة ، نقلتني الى هنا في الوقت المناسب لتناول الوجبة الشهية معكم .. هيه .. كيف تسير الأمور ؟

مستر ستانتون : هذا العام أفضل بكثير .. كنت اقول لوالدتك - منذ حينية ان في مقدورك ان تصل معي العام القادم .

(تظهر على يرب علامات عدم الارتياح)

مستر ستانتون : ما هي للحاجة التي تدفعها لنا في جيتك يا يرب ؟ .. ليس في نيتك الزواج طبعاً ؟

يوب : اسمحي لي يا أمام أن أقول لك : ان لي أجمل فتاة في الولايات المتحدة ، ولكن لابد من مضي وقت طويل قبل ان نتكمن من الزواج !

مستر ستانتون : طالما ان الأعمال رائجة - كما هي الآن - فهناك دائما أمل في الزواج (ويضحك)

مستر ستانتون : من الذي احقره الى هنا يا يرب ؟

يوب : جاك فيلورز () زميلي احقرني الى هنا بسيارته .

مستر ستانتون : أكان لديه حق الآخر حينئذ للمودة الى البيت ؟

مستر ستانتون : حديثك هذا حب استطلاع انتوى .. من المحتمل أنه يصعب المشروعات للمصنوع على المؤهل

الجامعي ، ويهدد المنافسة يا جون ، لقد وصلتنا اليوم رسالة من رئيس فصلنا الدراسي ، ينبتنا فيها أنه تقرر عقد اجتماع الفصل في يونيو .. من الغريب حقاً أن يحدث ذلك في نفس السنة التي سيحصل فيها ولدنا على مؤهله الجامعي .. سوف تقابل زميلنا وزميله يوب .. جون .. يجب أن تحصل على أسبوع أجازة لنحضر هذا الاجتماع .

مستر ستانتون : ومتى يقعد الاجتماع ؟

مستر ستانتون : (تلقي نظرة على الرسالة) يقعد في السابع عشر من يونيو .. لماذا تسأل ؟ .. انه نفس اليوم الذي حصلنا فيه على درجاتنا العلمية . انه نفس ذكرى عيد زواجنا . أي مناسبة سعيدة تكون أكثر اكتمالا من هذا ؟

(لحظة صمت)

يوب : (سفير بك ان نلت المؤهل العلمي من نفس كليتنا وان بدا هذا غير محتمل .. ألا تعتقد أننا سنكون قد كبرنا وشخنا يوم نيلك هذا المؤهل .. اليس كذلك يا جون ؟

مستر ستانتون : سأعيس حوائث منذ هذه اللحظة .. نعم .. سأعيشها ، فقد سفلت الحرب الكثير والكثير والكثير جدا من أليوب سنى حياتنا .. وسأعوضى الآن تلك السنوات واستمتع بكل وقتي .. يوب ..

أمل ان يكون الدبلوم الذي ستحصل عليه أكثر فضايلة مما أدها لي مؤهل العلمي .. لقد فقدنا عقولنا وتفكيرنا جندنا حين بدأت الاستمرافات ، ان صملك في التفكير يابني ..

يوب : أبي .. يبدو ان الآباء التي هي جيتي ليست سارة كما كنت اتوقع . أنت تعرف يا والدي أنني تدرت تدريجيا عسكريا طوال العام ، وتعرف أنا ظلمنا نرتقب قيام الحرب بصبر نائف .. لقد تجنبت الفالية الطنى من زملاني في الدراسة ، ولهذا . مع وطني وأساند بلى : أيضا ..

مستر ستانتون : (مبهورة الأفاس) ماذا تعنى يا يوب ؟ يوب : لقد جندت ياأمام بسلاح الطيران ..

مستر ستانتون : لكن يا يوب . هذا يعنى أنك ذاهب للحرب لا محالة .. يجب عليك - أولا وقبل أى شيء - ان تحصل على مؤهلك العلمي .

يوب : اوه !! .. أوفقتك يا أمام على ما تعلمين وسأحصل على الدبلوم .. حسنا - أنا لم يضطر لي على يال أنك ستزوجين ويساورك اللقلق بشأن تجنيدى . أنا أعرف تمام المعرفة الكسب - أنت وأبى - كننا ومازلنا تمارضان فكرة الحرب وتجاربان فكرتها . نعم أعرف ذلك و .. ولكنك عزفتنا عن الحديث عنها تماما و ..

هستى ستانتون : (الذى يسلم ميهورا مأخوذاً) وأين تم
تجنيده ؟

يوب : تم تجنيدي في الجامعة - سسترحل على الفور الى
ساحة راندولف ()

هستى ستانتون : (ناهضاً متجهاً الى ابنة) يوب ()
لماذا لمثلت ذلك دون استشارتنا والرجوع اليك ؟
لماذا ؟

يوب : لقد ذكرت لك يا ابني أن معظم زملائي قد تم
تجنيدهم - أنت لا ترضي لي أن أتخذ موقف للتراجع
للتسحب وأن أكون جباناً وعديداً .. اليس كذلك ؟

هستى ستانتون : جياناً وعديداً ؟ (يجلس راجعاً بذاكرته الى
الوراء) كنساً نطلق عليهم : (الكسالي خائزى الزميمة
.. كندرج بهم في السجن لمتعتهم .. لقد تمكنا
عليهم وسخرنا منهم .. حتى أولئك المارضين للحرب
من ذوي الوعي والضمائر الحية .. لم تكن وقتها نبي
شيئاً .. لم نفهم ..

يوب : ما الذى لم نفهمه ؟

هستى ستانتون : لم نفهم أن هؤلاء كانوا على حق وكنا نحن
على خطأ .

يوب : (ناضلاً) لم يترك سمي ثورك هذا من قبل يا ابني !!

هستى ستانتون : كان من واجبى أن أعمل ذلك لكنى لم
أعمل .. لم أحتدل الحديث عن الحرب .. لقد كانت
رهيبية بقسوة يا يوب .. لقد كنت أعمل وأرجى أن
لا تلوم حرب مرة أخرى ..

يوب : لا تتوقع أن أراجع وأنسحب الآن .. اليس كذلك
يا ابني ؟

هستى ستانتون : اعتقد أن من يعرض نفسه للقتل بجهمة
(الحيانة وبظلم متمسكاً بمبادئه يحتاج لنفسه القدر من
الشجاعة الذى يحتاجه من يوافق على تجنيده ليخرج
ويقاتل الناساً لم يؤذوه أبداً .. وربما احتاج الرجل
المرضى على مبادئه القدر أكبر لأن مثل هذا النوع من
الشجاعة غير مأوف للناس .

يوب : ألا لا أحب أن أقتل أحداً يا ابني . لكن كيف نرس
أسمى العدالة بدون الحرب ؟

هستى ستانتون : ليست هناك عدالة ترضى الحرب قواعدنا
.. هل كانت هناك عدالة في غرساي ؟ .. من المؤكد
أن لهذه الحرب البشعة نتائج أسوأ من تلك النتائج
التي تحدث بها يسوءه السلام غير المأول .

يوب : لكن ماذا يحدث لو أن دولاً أخرى أضرمت نار الحرب
ووصلت ليهيما حتى شواطئنا ..

هستى ستانتون : (مستمراً كما لو لم يغالطه أحد) وبالإضافة
الى ما ذكرت ، فإن الحرب الحديثة ، حتى لو كنا نحن
المتصيرين فيها ، فإن ذلك يعنى حصاداً الرغبات التي
نعتقد أننا ندافع عنها ، وسوف تصبح ضحاياها
والظلم العسكري فقط .. ان الحرب لا تدمر الحياة
والممتلكات فحسب ، بل تدمر الملل العليا وكل ما هو
نبيل في الرجال والنساء .

يوب : (يجلس غاضباً) لماذا إذن لم تصارحنى بهذه الآراء
من قبل ؟ لقد حاول البني في المدرسة متافسني بهذه
الطريقة فلم أولهم قفني .. كيف كنت أعرف ما الذى
كنت تعتقده ؟ .. أمك لم تحدث أبداً عن الحرب !

هستى ستانتون : لا توجه اللوم الى والدك يا يوب .. انها
كانت غلطتى ، فقد كنت أصغر على أن لا يرد بناتنا
حديث الحرب على لسان أحد منا هنا .. كنت لا أرفهم
في الحديث عن شيء أصابنا بالأشرفاء الجنسية ..
الآن - أعرف أن واجبى يحتمل - أن أبسرح بكل
ما يحتل في نفسي وأتحدث ضد الحرب وأجاسر
برأىي !

يوب : لقد سمعت النساء الأخريات يتحدثن على هذا النحو ،
ولكنى لم أسمعك أنت يا ابني تتحدثين هكذا من قبل !

هستى ستانتون : لم أهد ذلك يا يوب . نعم لقد خذلتك ..
الأمهات الأخريات هناك في الخارج يجازفن اليوم
بالنفاق عن معتقداتهم . نعم .. لكن يصرن مسيرة
السلام .

يوب : ولماذا لا تخبرين وتشتريكن معهن في مسيرتهن ؟
هستى ستانتون : كنت أظن أنني لو تسانست هذا الأمر ،
فأننى لن أواجه نتيجة الحرب مرة أخرى .. ظننت
أننى يخفى أفراد أصرتى سوف ينسبني كل شيء ..
أوه يا يوب .. لن تذهب الى الحرب - ستندم على
ذلك كما ندم والدك الندم كله ..

يوب : فلماذا إذن لم تجتني من قبل ؟ .. لقد سمعت
في الكلية طلبة يتجادلون عن الحرب ، وكى هي عديدة
الجدوى لا فائدة منها . وأن الحرب القادمة سوف يبيده
المدنية وتلفى البشرية ، ولكنى كنت مقتنعة أن من
ويبدأ أن تقضى على أعدائنا قبل أن يعضوا علينا .

هستى ستانتون : توبيخك لنا له ما يبرره .. لقد خائنا
التفريق جميعاً في شيء واحد بسيط كان في مقدورنا
أن نفعله .. لقد أجلبنا العمل من أجل السلام ..
لقد أربأنا تجنيده الرجال والنساء ليأعدوا أنفسهم
على رفض القتال - أو - الانخراط في أى عمل من
أعمال الحرب .. لقد أربأنا استعمال سفنا في التصويت

من أجل الحفاظ على بلدنا وعدم اشتراكها في حرب
من العرب !
بوب : ما هي القرم الزائفة الساتنة لآي انسان ليقتل ضد
مشعل نار الحروب ؟! .. ان هؤلاء الناس يمثلون
المال والقوة !

مستر ستانتون : ولكن اذا اتحد مليون رجل ومليون امرأة
ولحق بهم عدة ملايين آخرين من الرجال والنساء
سيكون ذلك بمثابة حجة قوية مع السلام ضد الحرب
.. اذا اتحد شبابنا فانه يستطيع ان يمنع الحرب
وكذلك النساء باستطاعتهم إيقاف الحرب وسوق
تفضل الحكومة عندئذ ان تستمع اليهم وتستجيب
لدعوة السلام .

مستر ستانتون : (يهدهد) هذا هو ما طلبته مني مسز ميللر
() ان اعمله ، ولكنني رفضت ان اشارك واؤذي
واجبي من أجل السلام . ان عدم قيامي بعمل اي شيء
من أجل السلام يجعلني ابدو وكأنني أوافق على الحرب
.. يجب ان لا نذهب الى الحرب يا بوب .
مستر ستانتون : مازال هناك متسع من الوقت للانسحاب
يا بوب ، قبل ان تخوض أمريكا غمار الحرب !

بوب : (متجيبا الى مقعد والده) آبي .. هل تظن انني
سأترجع وأنسحب الآن ؟ .. هل تظن انني سأسمح
لزملائي ان يجعلوني موضع تهكمهم وسخرتهم ؟ هل
تسمح لهم ان يطلقوا على الجبان الرعديدي ؟! ..
لا اظن .. لو اني كنت من اصحاب السلام .. أو -
كنت من المعارضين للحرب ذوى الضمائر الحية ، وكانت
وسائل في الانعاز من أجل السلام متوفرة وفي مقدوري
ان اساندها واقصمها كما يفعل البهش الآن ، لكان
الأمر مختلفا جدا الاختلاف .. لانه ذات الوقت يا آبي
.. ذات الوقت .

مستر ستانتون : فكر فينا يا بوب .

بوب : انكسا لم تفكرا في .. انا لا اريد ايلانكسا ، ولكن
ما الذي أستطيع عمله غير ذلك . (ناظرا) في ساعته
سيجود جاك الليلة وسارحل معه .

(تصرخ مسز ستانتون صرخة مكتومة - بينما يرتقب
زوجها ما يحدث امامه دون حراك - يتجه بوب الى امه
قائلا :

الى الله يا أمي (يقبلها ويتجه الى أبيه) الى اللقاء
يا آبي .. يصيح يده على كتف والده - ويتوقف
هنيهة كما لو كان مترددا - ثم يعبرول خارجا يهزم
ثابت وما أن يفادر الغرفة حتى تسقط يدا مسز
ستانتون الى جانبيها ، ويغوص زوجها في مفهده ، وقد
يهد رجال ألقته السنون - يصفق الباب بشدة بيجرد
مغامرة (بوب) الغرفة ليسمح مسبوت أشبه بصوت
الانقباز - يفر مستر ستانتون راكعا على ركبتيه ،

وينظر الى أعلى كما لو كان متوقفا مسكوط قتيلا ،
ونتيجة لما حدث تعاوده الآزمة النفسية التي أصابته اiban
الحرب - تستدير مسز ستانتون تجاه زوجها تحقق
وقد عقدت الدعشة لسانها من جراء ما يحدث امامها -
تسلط على ركبتيها بجانب زوجها)

مستر ستانتون : ليست هناك قتيلا يا جون .. انظر الى
(وتهزه بيده ورقة - يجتاز الأزمة) .. جون ..
لقد رحل بوب () كما سبق أن رحلت .. نعم
رحل .. ألا يمكننا منه من الرحيل ؟!

مستر ستانتون : (وقد اخفق) ربما يا مارتا .. ربما ..
ان بلدنا لم يدخل الحرب بعد .. يجب علينا ان نصر
ونفعل على أن يكون للشعوب حق قرار التصويت على
الحرب .. يجب علينا أن نوقف تجنيد الشباب
(ينهض وينتهي زوجته معه ويدها على ذراعه)
ان لشبابنا الحق في أن يتصر من الحرب ..

مستر ستانتون : لقد بدأت أعي كل شيء يا جون .. لماذا
لا نستعمل - نحن النساء - حقنا في التصويت لتأمين
السلام ؟! .. لماذا ؟! .. ان لنا نصف عدد أصوات
الانتخابات في الوطن ..

(في هذه اللحظة - يفتح الباب فجأة ويدخل جيم
منفصلا حاملا جريدة بين يديه)

جيم : آبي .. اقرأ العناوين الرئيسية في هذه الجريدة ..
لقد أعلنت أمريكا الحرب .. ها نحن نصارب مرة
أخرى ..

(مسمت رهيبي يستمر بضعة ثوان)

جون : كنت آتني ان لا تری هذا اليوم مرة أخرى ..

(يسقط على المقعد)

هذا شنيع للغاية ..

(وراسه بين يديه)

لطيف للغاية .. لطيف .. لطيف ..

مستر ستانتون : (مصحلة يادراك رهيبي) لقد فأت الوقت
.. انها لطيفة .. غلطتي وغلطة الأغريات الآتني لم
يملن بما يقدمون عليه ..

(تنظر الى جون بوجه جامد ثم تتحدث بنهاية لطيفة)
إننا مدينة بإرسال ابني للحرب بنفس الدرجة كما لو
كنت اخترت ذلك بسخطي ارادتي ..

(ينظر جون ساكنا بلا حراك)

(مستنار)

توجهة : فؤاد سعيد

الفنان صبرى منصور ..

وذكريات القرية

- مواليد ١٩٤٣ بقرية بغاتي مركز شسبين
- الكوم - منوفية .
- بكالوريوس فنون جميلة (قسم التصوير) ،
- حصل على امتياز مرتبة الشرف ١٩٦٤ .
- دراسات عليا بالمعهد العالي للنقد الفني
- عامي ٧١ - ٧٢ .
- ماجستير في التصوير بكلية فنون القاهرة .
- بعثة الى اسبانيا من عام ٧٤ حتى ١٩٧٨
- بجامعة سان فرناندو .
- استاذ التصوير المساعد بكلية الفنون الجميلة
- منذ عام ١٩٧٩ .
- حصل على جائزة افتناء من بينالي الاسكندرية
- ١٩٧١ .
- حصل على جائزة التصوير - مسابقة العرض
- السنوى لعام ١٩٨١ .
- حصل على جائزة استحقاق مسابقة فن
- الرسم عام ١٩٨٢ .
- حصل على الجائزة الثالثة في التصوير في
- مسابقة « من وحي أشعار حافظ وشوقي »
- ١٩٨٢ .

استهلال

أنضج ، تلك الرسائل السحرية المتبادلة بين
القمر ونخيل القرية ، وبيوتها ؛ وشواهد القبور؛
ونساء القرية ، وأكفان الموتى .

وبعد ان أصبح الطفل فنانا صار هذا المخزون
زاده الدائم يتسج منه أعلامه التي تختلف في
اللون والرموز من مرحلة الى أخرى ، ويظل أميناً
لهذا النبع الفطري ؛ ويبرع في تجسيد أعلامه
لدرجة التي تستقطب اهتمام المتلقي .

ذكريات طفولته هي ذكريات الرهبة من الليل
كانت ظلال النخيل الممتدة ، أو الساقطة على
جدران بيوت القرية تخيفه .

وعندما كبر وضع سنوات أخسرى ، وكان
بمقدرته ان يفهم .. سبب بعض الحكايات الشعبية
عن سماء القرية المسكونة بالجنات ، كما سمع
عن النداهة التي تقرر بضحاياها . تجذبهم اليها،
فيذهبون بغير رجعة . وربما اكتشف في مرحلة

□ محمود بقشيش □

رياض سميد ، وكذلك بعض زملاء المقدمة أمثال الفنان السوري الشهير نذير نبع ، والفنان مصطفى الفقى ؛ وانتهت المباراة التي استمرت خمس سنوات لصالحه ، وفاز بالترتيب الأول ، وحصل على الدرجة النهائية في مشروع التخرج . وكان موضوع تخرجه (الزار) . وظهرت في مشروعه بدايات للألوان الزرقاء التي تميز بها حتى الآن . وقد أجاد بصورة لافتة للنظر . . الدراسات الأكاديمية للطبيعة : الصامته ، والحية ، واليورثية . وظهرت بداية التحول عن جمود الأكاديمية الى محاولة اكتشاف طريق في السنة الثانية بالكلية ، فقد فرض على الطلبة ، كالعادة ، تكوين من (الطبيعة الصامته) مكون من رغيف بلدى ، وفازة ، وقطعة قماش . فلم ينقله ككل مرة ، ولكنه ترك لجسالة الفنان ، فأحدث انقلابا في العناصر ، ولم يلتزم بالألوان الطبيعية ، ووضع عناصر التكوين في مساحة من الأرض توحى بالامتداد ، كما أضاف من عنده مجموعة من الأشجار العارية الجافة . . وكانت النتيجة أن تحولت (الطبيعة الصامته) الى منظر مأساوى .

لم يكن مسجوحا للطلبة . . حتى السنة الثانية ، في ذلك الوقت ، أن يفعلوا شيئا غير دراسة الأشكال المفروضة دراسة أكاديمية . وكان من الممكن أن يعتبر صبرى منصور هذه

كنت قد حاولت أن أعرف منه لماذا تلج عليه مفردة بعينها سنوات طوال كمفردة الطائر ، وسر تحولها من طائر خفاش منقش الى طائر يشبه الطائر الفرعوني المقدس (حورس) ، وكنت أريد أن أقيم علاقة بين طائره . وطائر (براك) ، وحمامة (بيكاسو) . كنت أريد أيضا أن أعرج على الكمية الهائلة من الطيور التي ظهرت في كثير من أعمال الفنانين المصريين والأجانب . الا أنه حسم تساؤلاتي الباطنة ؛ والظاهرة بقوله : كل عناصرى جاءت من طفولتى ، ولم أحصل عليها من الكتب ! . اننى أرسم لكى أتصرف على مشاعرى ! . لم أفكر في رمز من الرموز ولكنها خرجت هكذا ! ولا يشغلنى أن أكون منتسما لمدرسة ، أو اتجاه ما !

ان أى فنان ، بالطبع ، لم يأت من فراغ ، وأن عدم التأثير مستحيل ، فكما تتسرب الذكريات داخلنا دون أن ندفعها للظهور ، كذلك يكون تسرب الأشياء التي تهزنا سواء كانت في كتاب ، أو في الحياة !

أول الطريق

كان صبرى منصور طالبا متميزا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، وكانت مباراة احتلال المركز الأول مشتتة: بينه وبين زميله الفنان محمد

اللوحة مجرد نزوة لن يكرهها حتى لا تهتز درجاته أمام المنافسة الشديدة بينه وبين زملاؤه المقدمة ، الا أن الفنان حامد ندا ، وكان وقتها قد عاد من بعثته الى أسبانيا ، وكان يشكل تيارا تجديديا في الفن ، صادما للجمود الأكاديمي . احتفى باللوحة عندما رآها ، ولم يكتف بذلك بل دعا أساتذة التصوير ، الذين تسلموا واحدا في أثر واحد ، لرؤية ما صنعه طالب السنة الثانية ، وأبدوا إعجابهم بما صنع ، الا أن الفنان الذي كان أكثر تشجيعا له هو الفنان عبد الهادي الجزائر ، وكان يشترك مع زميله الفنان حامد ندا في تشكيل تيار متميز للملامح في مصرى . كان الجزائر يستلهم الحارة المصرية ، مركزا على عالم الحرافة ، والمجاذيب ! وتميز أسلوبه بالرمزية . ويبدو أن صبرى منصور قد تأثر بدرجة ما بالعالم الذي يجسده أساتذته في لوحاته ، وتعريفات الشكل الانساني ، وحرصه عليها ، وأصبحت العين لا تخطئه التعرف على شخصيات الجزائر التي تلوح فيها غيبوبة . وجود ، وذوول .

كفوفها غليظة ، وقوية ، لكنها مشلولة . وأقدامها مفرطحة ! ويبدو هذا التحريف الحشن للشكل الانساني متسقا مع العالم الذي يحرص على تجسيده . . بينما التزم صبرى منصور ببعض ملامح الأكاديمية ، من حرص على مصدر ثابت للضوء ، الى حرص على النسب الطبيعية . الى إبراز للبعد الثالث . وكانت تمتلئ لوحات المشروع بالثروة التشكيلية . تنوء العين في اللوحة ، وتنتشر في عشرات النغمات . وأصبحت اللوحات سوقا للمسابح ، والقواقع ، والأبخرة المتصاعدة ، والضواوح القريبة ، والتقطط الضالة ، والأثواب الشفافة ؛ والأقنعة المروشة على الأرض ، وربما كان يريد أن يثبت قدراته وتميزه على زملائه ، الا أنه على أية حال قد تخلص من تلك التردد ، بل أنه اتجه اتجاها يكاد يكون معكوسا . . تميز باحترام المساحات الصريحة . . كما حاول التخلص من العناصر التي كانت تذكر بالفنان عبد الهادي الجزائر ، واكتفى من تلك المرحلة بالشعور المسترسلة ، والكثيفة للنساء ، أما الرجال فلا وجود لهم في عالم صبرى منصور الا كهوامش باهتة ، ولم

يحتف بالرجل الا في لوحتين فقط يحملان نفس العنوان : (رجل ، وامرأة ؛ وهلال) نفذهما خلال عام ١٩٧٢ ، وكانتا ضمن لوحات معروضة بقاعة اختاتون عام ١٩٧٢ ، ويظهر الرجل والمرأة في حالة التحام كامل ، وفي اللوحتين تظهر سيطرة المرأة ففي لوحة منها تبدو المرأة العنصر المسيطر على المساحة الأساسية للوحة . ينوب في داخلها الرجل ، ويشكلان معا كيانا واحدا ، أنثويا . . هو كيان المرأة . . ذات الشعر المسترسل الذي يمنحني ليحتوى الرجل أسفل اللوحة ؛ ويكمل قوس الهلال الحاني هذا الاحتواء . أما اللوحة الأخرى فهي على الرغم من أن الرجل هو الذي يقوم بالاحتواء الا أن المرأة تبدو في الوضع الأم ، والأفضل ؛ ويقوم الهلال بنفس الدور في اكمال هذه العلاقة ، وقفل التكوين . ان المرأة . . بظلة عالم صبرى . غامضة . تمتلئ بانوثة فطرية . تغطي شعرها الكثيف ملامح الوجه ، فإذا رفع الشعر عن الوجه وجدناه وجها بلا ملامح ! وتشكل المرأة ، والبيت عالما متكاملًا . ينمر أن تتركه ، فإذا حدث وخيرجت صارت طيفا !

سألته في محاولة لاستيعاب نفسي : لماذا تكون المرأة البطل الأول في لوحاتك ؟ صمت قليلا وجعل يفكر ، ثم قال في حيرة : لا أدري !

المعرض الأول بقاعة اختاتون عام ١٩٧٢

أقام معرضه الأول بعد تعيينه معيدا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة بشان سنوات . في هذا المعرض ظهر عنصر الطائر المحلق ، والمسيطر ، أو الساقط ، كما استمرت باقي المفردات : الشعر الكثيف المسترسل ، والمنتشر . له نهايات تشبه أطراف الاخطبوط . المللات البيضاء تغطي اجسادا أو تلفت حول وجه دميم ، وتنتشر في كل اللوحة لتصبح وسادة ثقيرة لجسد عار ، وملاذا لطائر يسقط ، أو مسرحا لأداء طقس خرافي . قال : (وجدت) إحدى شقيقتي مظلة ملالة بيضاء ، وعرفت أنها ماتت . كانت جسدا صغيرا ، صامتًا] .

اختفت الحادثة ، وبقيت ذكرى الملالات البيضاء

مفردة رمزية صاحبتها في رحلة فنية لا تقل عن عشر سنوات !

في المعرض .. تتساوى المتناقضات .. يتساوى (صوت النعي ، وصوت البشير) فالحى ، والميت . الطائر المنقلب على رأسه . الراقصة الذاهلة . الوجوه الهاربة في الشعر . والهاربة من الملامح . كل هذا ينفو متحجرا .

قال : كنت أحب صمت القرية ، وصمت الأشياء .

أما سطح اللوحة فقد كان وما يزال مضيقا بطبقات من الألوان تتراكم فوق بعضها البهض بيجان ليست سميكة ، وفي تراكمها تتخلق الدرجات اللونية . ناعمة . ضبابية . متخففة من تأكيد البعد الثالث ، واللوحات تبدو متخلصة من فلول الأكاديمية . فالشكل متوازن في مستوياته المختلفة .

لا يسحبنا الى العمق بشدة ، ولا يدلع بنا الى الخارج . هذا التوازن الذي يحرص الفنان على الاحتفاظ به ليس فقط في الدرجات اللونية ، ولكن في تكويناته . فعل الرغم من الموضوعات ذات الطابع المأساوى الا أن التنظيم السكونى للعناصر ، والدرجات اللونية الباردة التي تصطبغ بالرمادية تجعلنا نتقبل بغير مراة ، بل بمتعة . ما نشاهده . فهو في كل لوحاته لا يستفز فينا أية انفعالات مبالغا فيها كما يحدث مع بعض الفنانين المبتدئين ، فبعضهم يحرص على إثارة غثيان المتفرج .

البحث من ٧٤ - ١٩٧٨

يزداد تحفظه في الإجابة عندما تسأله عن هذه المرحلة التي استمرت نحو أربع سنوات أمضاها في أسبانيا ابتداء من عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٧٨ ، والتحق خلالها بجامعة سبانيا فرناندو ، أقام خلالها معرضاً واحداً ، علق عليه بقوله : ان المين الأوربية لا تتنوع فيما يبدو أعمال ذات الطابع الشرقي . وهو يختلف في هذا عن العديد من الفنانين المصريين الذين تكيفوا بالبيئة الجديدة للدرجة التي تبتوا فيها

النموذج الأوربى ، وقد نجح بعض هؤلاء في الحصول على عديد من الجوائز بالخارج . أما صبرى منصور فهو من الفنانين الذين لا يستطيعون الإبداع خارج بيئاتهم ، فأينما رحل ، طارده ذكريات القرية القديمة كالذباح ، وكان طبيعيا ألا يجد أحلامه القديمة في البيئة الجديدة ، فاكفى بالدراسات التقليدية من أجل الحصول على شهادة جديدة يحصل بها على لقب (دكتور) ، وأن يتأمل ما شاء له من كنوز الفن في مختلف المتاحف ، وانجازات الفنانين الأسبان التي انبهر بمستوى الأداء الفن فيها فقط ، وبدلا من التكيف ، ثم التبنى لا يطرحه الواقع الجديد ، ارتد أكثر فأكثر الى التعلق بذكريات القرية ، ودراسة الفن المصرى القديم ، وترددت مفردات الهلال ، والمرأة ، والطائر في لوحاته بأسبانيا . الجديد الذى حدث هو التحول عن الرمادية الضاربة للزرق الى درجات داكنة من الأصفر والبني . كذلك ازدادت التراكيب الهندسية ، وإن لم تخرج عن الخطوط الرأسية والأفقية .

أما في معرضه الأخير الذى أقامه بالمركز الثقافى الإيطالى فقد اختلفت مفردة الطائر ، ولم يظهر الا في لوحة واحدة بعنوان (حقل راقص في ضوء القمر) .. ولا يكاد يرى للوحة الأولى لاقتراب درجته اللونية من درجة أخفوية التروكوازية . ويبقى من الرحلة : الهلال ، والمرأة ، والبيوت ، والنخيل . أما زمن اللوحات فهو ليل خاص جدا ، لا أثر فيه للون الأسود الصريح ، بل انتشار وسيادة للألوان الزرقاء والخضراء . أما الإضاءة فقمريه . باردة . والظلال مفاجئة . مهيبة . متحررة من مصدر ثابت للضوء : مستفيدة من (التكمية) التي قدمت العون في التراكيب النحتية ، وتنظيم حركة النور والظل .

البشر .. المسخيط !

أما البشر ، وبالتحديد .. المرأة .. فقد تحولت عن طبيعتها البشرية وصارت حجرا ! ..

الأوروبي العناصر كل تراث أسس التصميم الأوروبي ، وتجاوز حدود التصميم داخل إطار الى نصف اللوحة المظرة ذاتها ، وإبتكار أشكال متباينة لا يلتزم بالإطار الخارجي التقليدي .

ان تصميمات صبرى منصور الحظية ، بسيطة . بل تبدو فطرية .. بينما علاجه التصويرى مركب ، ويحتاج الى درجة عالية من المهارة ، والخبرة لكي ينجز . وهو يميل الى النظام الشديد في ترتيب عناصره ، ويكاد يلتزم بنوعين من الخطوط في هذا النظام ، الخطوط الرأسية ؛ والأفقية ، ولا يستخدم المنحنيات الا من أجل تلطيف صرامة الخطوط الهندسية . فالقرية تظهر في شكل مستطيل يحده من جانبيه نخلتان ، وقد تبدو القرية اشبه بقلمة ذات مستويات افقية متلاحقة ، وقد تشبه صندوق الدنيا . والشخص يظهر في حالة تناوب يذكر بالرسوم الفرعونية . وعلى الرغم من ركونية التصميم الا ان حركة الضوء القمري المؤداة باتقان مبهمة والظلال الحادة الهندسية ، وكذلك الإضاءة الفجائية التي تذكرك بأضاءة (ميرانت) ، وحوار اللون الطويل مع الألوان الباردة .. كل هذا يعكس الآلة ، فيحيل السكون الظاهري الى حركة ، وحيوية ، وتوتر ، وهو لا يكاد يترك جزئية صغيرة .. سواء كانت شكلا ، أو ضئيلة ، الا وأعطاها حقها من عجيبة اللون المؤداة بروم النسيج ، ويظهر طابع النسيج أكثر في اللوحات المرسومة بالخبر الصيني ، وبعض الأحبار الملونة .

ان لوحات مثل لوحات الفنان صبرى منصور لا تتحقق الا بالصبر ، والمهارة ؛ ودرجة عالية من صفاء النفس .. فأمل أن تنتشر في واقعنا التشكيل .

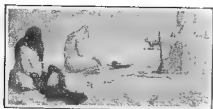
القاهرة : محمود بشتيش

اللوحات من تصوير صبحي الشاروني

بلا ملامح . ذاهلة . مشوهة بالامتلاء الحسى . وقرية صبرى منصور مسحورة ، وساحرة . بالضوء القمري الأزرق - وهي مهجورة الا من النساء ، ومن بطة واحدة ، وجزء من حيوان .. لهله بقرة ! ، واختزلت القرية الى نوافسد متراسة . في كل نافذة يطل هيكل امرأة ، أو جزء منها . تتمدد النوافذ ، وتنوع .. لكن تظل كل نافذة لا تتسع الا لامرأة واحدة . فإذا ما قهر لها الفنان أن تتحرر من النافذة ، فانه غالبا ما يجعلها تطير في صورة طيافية تسذكر بحكاية ظهور السيدة العفراء كما في لوحة (الرؤيا) ، وإذا قدر لها أن تسير ، فيحفها بأضاءة ضبابية ، وتبدو في خفة الريشة .. تكاد لا تلامس أطرافها سطح الأرض . ولأن الفنان لا يعني بتسجيل الواقع ، عندئذ تختفي الدلالات المباشرة ، والمحدودة ؛ ويصبح العنصر الواحد شفرة تتضمن كل الأزمنة ؛ وتتسع للايضاحات المتألقة ، والمتناقضة مما . فيبيوت القرية معابد خيالية . وتغيله حراس لها .

ان نظرة الى الصيغيات التشكيلية التي حققها صبرى منصور في معرضه تكشف أننا أمام فنان يحاول اكتشاف قوانين مختلفة للتصميمات غير ما تعلمناه من أسس التصميم الأوروبي ، في الوقت الذي لا يقطع فيه الخيوط مع انجازات الفن الحديث .

لقد كشفت الفتوحات الاستعمارية الأوروبية للفنان الأوروبي احتياجه العميق لحلول جمالية جديدة بدلا من تلك التي استهلكها منذ الكلاسيكية حتى عصر النهضة ، فلجأ الى فنون الشرق الأقصى ، وفنون الحضارات الشرقية في مصر الفرعونية ، ومنطقة الهلال الخصيب ، كما لجأ الى أفريقيا ، وإلى رسوم الكهوف ، ورسوم الأطفال ، بل رسوم المجانين . ولولا موجة كالمينجارو للفنان الياباني هوكوساي ما كانت التأثيرية ، ولولا القناع الأفريقي ما ظهرت التكميلية التي أحدثت انقلابا هاما في فن التصوير ، والتي يهدمها بعض النقاد المولد الحقيقي لبداية الفن الحديث . من هنا ودع الفنان



الغلاف الأول : من الزاير - ١٩٦٤
تصوير زيتي على كرتون ٢٥x٥١ سم



الغلاف الأخير : بيت النخيل
١٩٨٧ - تصوير زيتي على خشب
٦٠x٥٠ سم

الفنان صبري منصور وذكريات القرية



حفل والعصر في ضوء القمر
١٩٨٠ - تصوير زيتي على قماش
١٤٠x١٢٥ سم



الرؤية - ١٩٨٧ تصوير زيتي على خشب - ٥٠×٤٩ سم

عروة رمانية - ١٩٨٣ - تصوير زلي على خشب - ٧٠x٥٠ سم





الانتظار (٧) - ١٩٨٢ - تصوير زيق على خشب - ٦٠×٥٠ سم



النور الأزرق - ١٩٨٣ - تصوير زيق على خشب - ٣٠×٩٧، سم



الليل الريفى - ١٩٨١ - تصوير زينى على قماش - ٥٦x٧٨ سم



بیوت ریلیہ - ۱۹۸۳ - تصویر زنی علی خشب - ۷۳×۶۰ سم



بيوت ومادية - ١٩٨٣ - تصوير زيتي على خشب
٦٠×٥٠ سم

مطايين الحبشة المصرو العالم للكتاب
رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥، ١٩٨٣

حافِظِي على رِشاقتِك
بتنظيم اسرتك



اسرة المستقبل
توفر لك
امان

اقراص موضوعة للسيدات
بجميع الصيدليات





العدد العاشر • السنة الأولى
أكتوبر ١٩٨٣ - ذوالحجة ١٤٠٣

أبجد

أمل دنقل

"عدد خاص"

مجلة الآداب والفن



الهيئة المصرية العامة للكتاب

بمحة من تحت ارم من الكتب الجديدة

تقدم

المجلس الأعلى للثقافة :

الروائع من الأدب العربى
المصر الجاهل - الجزء الأول
اشراف ومراجعة
يوسف خليل

٥٠٠ قرشاً

مكتبة ثقافية :

الحياة على ورق
سمير صبحى
٢٥ قرش
الاذاعة والتنمية
فوزية المولد

٢٥ قرش

مكتبة عربية :

أبو النصر الفارابى
فى الذكري الألفية لوفاته
نصدير د. ابراهيم مذكور

٤٠٠ قرشاً

تراث :

لطائف الإشارات
«المجلد الثالث»
قدم له وحققه وعلق عليه
د. ابراهيم بسوى
٩ حنفيات

مصر البهية :

مجمع اللغة العربية
(دراسة تاريخية)
د. عبدالمتم الدسوقى الجميحى
١٠٠ قرشاً

مصر البهية :

التيارات السياسية والاجتماعية
بين المجددين والمحافظين
(دراسة تاريخية فى فكر
الشيخ محمد عبده)

د. ذكرى سليمان بيومى

١٠٠ قرش

الابداع العربى :

مدينة الباب (نقص قصيره)
أحمد الشيخ

١٠٠ قرش

مسرقيات عربية :

العاصفة والبنور
عبدالله الطوخى

٨٠ قرشاً

بمكتبات الهيئة وفروعها بالتاهرة والمحافظات

١٩٨٩

إبداع

مجلة الادب والفن

العدد العاشر - السنة الاولى

أكتوبر ١٩٨٣ - ذو الحجة ١٤٠٣

إبداء

رئيس مجلس الإدارة:

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير:

د. عبد القادر القط

نائب رئيس التحرير:

سليمان فياض

سامي خشبة

المشرف الفني:

حسين أبو زيد

سكرتير التحرير:

نمر أديب

تصدر عن:

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفهرس

الشعر :

- | | | | |
|-----|-------------------|-----------|-----------------------------|
| ١٢ | فاروق شوشة | • • • • • | شاعر الحروب المدنية |
| ١٨ | عبد العزيز المالح | • • • • • | مقاطع من قصيدة القبر والقيس |
| ٣١ | يسرى خميس | • • • • • | لا مربية |
| ٣٢ | محمد الطوبى | • • • • • | فلانة الربيع المهاجر |
| ٣٤ | أحمد طه | • • • • • | موقفان |
| ٤٥ | عبد المنعم رمضان | • • • • • | المناعة |
| ٤٧ | أحمد عنتر مصطفى | • • • • • | الفتاحية النار |
| ٥٨ | محمد سليمان | • • • • • | دائرية |
| ٦٩ | محمد عادل سليمان | • • • • • | مرثية جبل البرزخ |
| ٧٨ | السيد محمد الحميس | • • • • • | بكائية |
| ٨٥ | محمد آدم | • • • • • | حداد |
| ٩٤ | مهدي بندق | • • • • • | على باب عيلة |
| ٩٦ | سالم حقي | • • • • • | اعتذار |
| ١١٠ | عبد الستار سليم | • • • • • | البحث عن الشاعر |
| ١١١ | اعتدال عثمان | • • • • • | الموت شعرا |
| ١١٢ | عزت عبد الوهاب | • • • • • | الوصية الأخيرة لسباوتاكوس |

الأسماء في البلاد العربية : الكويت
٥٠٠ فلس - الخليج العربي ١٢ ريالاً
قطريا - البحرين ٧٥٠ دينار - سوريا
١٢ ليرة - لبنان ٧ ليرة - الأردن ٨٥٠ درهما
دينار - السعودية ١٠ ريالات - السودان
٢٠٠ قرش - تونس ١٠٠ دينار - القاهرة للكتاب (مجلة إبداع)
الجزائر ١٢ ديناراً - المغرب ١٢ درهما -

مجلة الأدب والفن

مستشار التحرير:
بدر الدين أبوغازي

عبد الرحمن فهد

فاروق شوشة

فؤاد طامع

نعمان عاشور

يوسف إدريس

الدراسات :

- ٤ أمل دنقل سامي خشبة
- ٨ أوراق من الطفولة والصبا د. سلامة آدم
- ١٥ شاعر اليقين القومي (رؤية شخصية) فاروق شوشة
- ٢١ أمل دنقل وانتشودة البساطة (رؤية شخصية) د. عبد العزيز المقالح
- ٢٦ قراءة النهاية : مدخل الى قصائد الموت في أوراق الغرفة رقم «٨» أحمد طه
- ٥١ كائنات الطبيعة والدلالة البشرية د. نصار عبد الله
- ٦١ في أوراق الغرفة رقم «٨» د. طه وادي
- ٧٢ دراسة اسلوبية : الزمن الشعري في قصيدة « الحبول » د. أحمد درويش
- ٨٠ الرمز والبناء في قصيدة « الحبول » د. فهد ماضي ودوجلاس
- ٨٩ قراءة في قصيدة « زهور » مدحت الجيار
- ٩٨ ألقايم الشعر عند أمل دنقل حسين عيد
- ١١٤ الفلاس الذي وحل اعتماد عبد العزيز

فنون تشكيلية :

- ١٢٤ الوشاحي وكنله المتصنعة للحرية عز الدين نجيب
- ١٢٩ (مع ملزمة بالالوان لأعمال الفنان)

٥٠ ريف



الاشتراكات من الخارج عن سنة ١٩٩١ :
عددًا ١٢ دولارًا للأفراد . و ٢٤ دولارًا
للبنات مثلاً إلى مصاريك البريد .
البرية ١٠ بادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولارًا .
الاشتراكات من الخارج عن سنة ١٩٩١ :
عددًا ١٢ دولارًا للأفراد . و ٢٤ دولارًا
للبنات مثلاً إلى مصاريك البريد .
البرية ١٠ بادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولارًا .

أمل ونقل

□ سامي خشبة □

أمل دنقل : اسم شاعر ، وعلامة مأساة • وهو أيضا اسم لتجربة فنية وروحية كبيرة ، وعلامة على موقف فريد من التجربة ذاتها ، كأنه كان يطلب التجربة ، ولا يدعو الله أن يجنبه دخولها • كان يطلب أن يمانها : سواء كانت تجربة فنية خالصة تمر بالمعرفة ، وتميز جسور التجديد الإبداعي في بنية القصيدة ، وتراكيب مفرداتها ، وعطائها الوجداني/الصوتي ، بما تحصله من تمار التعبير الأصيل ؛ أم كانت تجربة حياتية كلية : منذ البدء عند الجنود ، إلى ما عبرته من طرق هذا المسالم ، الشسائكة المضنية ، تعلما وكشفا ، فرحا بالبراة ، وفرحا بفقدانها ، مواجهة وفرارا ، تكوصا واقداما ، وشبعا وجوعا ، وغيابا عن عالم الحقيقة المباشرة ، واستمادة مؤلمة للوعي به ، وهجرة وإقامة ، وتعلقا بالوحدة كوحش يرى ، وذوبانا في قلوب الآخرين ووجدانهم ، مثل صوفي ارتقته وحشة البرية ، ووهما بقوة الجسد دون حدود - حتى يصل « الشاعر » : هذا الاسم/الوجود ، الذي يجعل الإنسان نصف روح نارية ، ونصف صخر بارد - إلى حدود التمرد الكلي • ثم يعيد الوهم يأتي اليقين الفاجع بالسرع مما كان منتظرا ، رغم أنه يبدو في النهاية مطلبا للشاعر منذ البداية : اليقين من اضمحلال الجسد - لا روحه ، تحت وطأة الموت القابع في الداخل يأكل الجسد وينحته ، كأنما لا تكتمل التجربة إلا إذا ذاب الجسد - حيا - في هواء العالم وترابه ، والا إذا ذاب عقله في كيمياء الماني التي فرضها « هذا العالم » على عقل الشاعر ووجدانه ، والتي استخلصها الشاعر ، أو انتزعها ، من عالمه ؛ أو تلك التي غرسها الشاعر بكلماته في صحراء عالمه ، وفي مروج الحضراء أيضا •

وأمل دنقل ، اسم الشاعر ، وعلامة التأساة ، واسم التجربة . وعلامة الموقف من التجربة في الوقت ذاته ، اسم أيضا - وبناء على كل تجربته وصفاته ومعانيه - ل : « اشكال فني وفكري كبير » .

اشكال فني يمكن أن تجسده أسئلة من نوع :

كيف امتزجت في شعره مفردات قاموس اللغة التقليدي ، وتركيباتها الموروثة ، بمذلولات عصره الحديث الموار بالتغيرات الهائلة والمفاجئة وبايقاعات هذا العصر ذات الشجي الكثير ، والوعي الكثير . . في آن واحد ، وذات الصمت الثقيل الممتد ، والرنين المدوي المتقاصر في لحظة واحدة ؟

وكيف اكتسب أمل القدرة على إعادة صياغة تجربته مع عالمه ، في صور مستمدة من أساطير أمته ، ومن حكاياتها الشعبية : والقدرة على صياغة أساطيره هو الجديدة الشخصية ، المستمدة صورها وتجاربها من حياته اليومية المادية ، حتى يتحول « الكهل الصغير السن » الى نموذج ، وإن كان نموذجا غير نمطي في آن مما ؟

وكيف صنع أمل لنفسه صوته الخاص في عمره القصير ، رغم أن « تجربته » اجتازت ثلاث تحولات كبرى ، في خلال ذلك العمر المبسر ؟

جاء أول هذه التحولات تلقائيا ، وبشكل تطوري ، وهو التحول من الخطأب الشعري التقليدي الموروث ، الى الصياغة الشعرية الحرة الجديدة ، حيث لا نجاة من الضياع في صحراء هذه الصياغة/الرؤية . قليلة العلامات ، وقليلة التراث ، الا باكتشاف تجربة الذات ، واكتشاف العلاقة الخاصة والشخصية بالتراث القومي في وقت واحد .

ولكن التحولين الآخرين جاءا قسرا ، وفرضا نفسيهما فرضا : التحول الذي فرضته أحداث ١٩٦٧ وماتلاما : والتحول الذي فرضته المعرفة اليقينية باقتراب الموت الوشيك ، البطيء ، المستمر ، القابع داخل جسده ، والذي إذا قاتله فانيا يمكنه من نفسه أكثر !!

ثم كيف استطاع أمل في عمره القصير ، وبتمليه الذاتي في معظمه ، أن يفوس الى الكثير من أسرار فنه - أسرار الشعر العربي أولا - الموروثة والتجديدية ، لكي يفسوز بالمعرفة التأثير الصوتي/الشعوري ، للقفائية ، ثم يتمسك بأنواع معينة من القوافي المسكنة غالبا ، وفي الحروف الشفاهية (الفاء ، الباء ، الميم) في أكثر شعره ، وحتى اذا التزم بقواف من الحروف السنية أو الخلقية أعطاها « الرنين المسكن » المكتوم ، مولدا ذلك الاحساس الذي صار جزءا مما يمكن أن نسميه عقيدته الشعرية : الاحساس بأن الشاعر - ونحن معه - تواجه كونا وجودا يفرسان نفسيهما على شعورنا بالقوة ، ولا سبيل لمعايشتهما الا بقوة التحمل ، وقوة المقاومة ، وقوة الوعي .

فاز أمل بهسنة المعرفة ، وفاز أيضا بمعرفة التحكم في موسيقاه الخارجية ، خدعة إيقاع داخلي « ينائي وشعوري » متصور مسبقا للتصيدة ، وبمعرفة الاستفادة من « المطلع القوى » ومن تأثير « الصياغات المقلدة » للمعاني ، فيما يشبه الحكمة أو المعنى المأثور ، الى آخر ما عرفه من تراث أمته الشعري ، وأسرار العلاقة الحميمة بين هذه الأمة وبين تراثها : الأسرار التي تعني أن تبذل الأمة شعرها الخاص ، وأن تستمتع به ، وتستعين به على زيادة ادراك عالمها ، وزيادة ما في عالمها من جمال في وقت واحد .

ثم يفرض أمل في كثير من مييزات - ومكتسبات - الشعر العربي الحديث التي قد تكون من مبتكرات شعراء العرب المحدثين السابقين على أمل ، أو من مقتبساتهم من الشعر الغربي (ولم يكن أمل يقرأ غير لغته العربية) ، وعلى رأسها مييزات اخضاع المؤثرات التراثية (الأساطير .. الخ) لنسيج وبناء العمل المعاصر ، واقصي الدلالة ؛ ثم ميزة توحيد الشعور الصادر عن أكثر من حاسة واحدة ، في عملية تبادل حسي محكمة النسيج ، بل تقليدية الصياغة ، وصينية المفردات الى حد كبير ، وأخيرا ميزة البناء الذي تعدد نقاط ارتكازه الشعورية والصوتية والإيقاعية ، وتقسيم على تفاصيل « الرؤيا » وأجزائها ، في تحكم عام لا نفسه هندسة صياغة ، ولا عجلة مهمل ؛ حيث يكون التفكير بالشعر هو الوسيلة للوصول الى معنى « الرؤيا » ، وهدفها ، وختامها ؛ وحيث يكون وصول « رسالة الرؤيا » من الشاعر الينا ، هو ما يعنى الشاعر الذي قرر أن يشاركنا في رؤياه بالكتابة لنا .

ولكن الاشكال الفكرى الذى يمثله أمل - لا يقل ضخامة ، وقد نجسده أسئلة أخرى :

إذا كان أمل دتقل شاعرا متمردا - وعلى هذا يتفق قراءه ونقادهم جميعا ، وإن اختلفوا فى مدى التمرد وتفسيره - فلأى « رصيد » يمكن أن يضاهى حساب تمرده ؟ ولرصيد أى « عقيدة » من تلك المفائد المطروحة فى « سوق » الثورة الآن على امتداد وطننا العربى الكبير ؟

بعد موت أمل ، ادعته لنفسها كل « القبائل » الفكرية « المعقائدية » ، ولم يرفضه الا أفراد : أعيانهم رفضه الدخول فى « حلف » أى قبيلة ؛ أو رفضه الوقوع تحت أى ظل ، الا ظل انتمايه القومى والاجتماعى والشعرى الذى صاغ لنفسه ، بنفسه ، مفاهيمه التي يتعين كشفها من شعره ومن كلماته وحلما ؛ أو أعيانهم ادراك قيمته الحقيقية فى « عصره » الواقعى أو فى عصره الشعرى .

لم يكن أمل متمردا لحساب أى عقيدة (وضعية) مقولبة جاهزة : لم يكن شيوعيا ، ولا اخوانيا ، ولا .. ولا .. ، ولكنه كان باليقين من الحالمين بمستقبل أفضل لأمتة - فرادى وجماعة - ولوطنه قطرا قطرا ، وكنته واحدة متماسكة ، كان يدعو - فى لحظة الشعور الفادح بعنف البغى المسلح - الى حمل السلاح ، ولكنه كان يحذر أيضا من اشتجار الأسنة المنتمية الى الأمة الواحدة - وكان يصدر - فى الغالبية العظمى مما اشتهر

من قصائمه - عن « وقائع » أو « دوافع » خارجية - ولكنه كان ، في كثير من شعره المذب ، يتكفى على ذاته ، يكتشفها ، ويفوض في أعماقها ، ثم يخرج منها لكي يبوب ، ويفنى ، ويزداد تمردا ، وموضوعية !!

لا يشك أحد في أن الحلم القومي (العربي) كان من أعرق النبايع التي استقى منها أمل رؤاه ومواقفه ، والتي حركت عكاراتها مواجهه ، وملااته بالكثير من المرارة والسخط -

ولا يشك أحد في أن عشقه لأرض وطنه المباشر - مصر - ولحريتها ، وحرية أبنائها الجماعية والشخصية ، وعشقه لحلم التقدم الاجتماعي ، كانت أيضا من النبايع الهامة ، التي استقى منها أمل رؤاه ، ومواقفه ، والتي ملأته تناقضاتها المستحيلة هي الأثرى بالسخط والمرارة ، وباليقين أيضا من أن « التقدم » نحو الحرية والعدل حتمي .. ويمكن -

ولكن أحدا لا يشك في أن أمل ، بما أورثته حياته من احساس عميق بالتفرد والوحدة ، الى حد يجعل من قصائمه تطورا عصريا لشعر وتقاليده - الصماليك والفتاك العرب - الجاهليين والاسلاميين على السواء - أو تجسيدا « عمليا » لشعراء الصملاكة الحديثة ، والرفض الغربي ، المحدثين - لا يشك أحد في أن أمل كان يبدو في تلك القصائد بعيدا كل البعد عن المفهوم القائل بأن « الشاعر هو صوت الجماعة » ، أو لسان القبيلة أو الأمة - في تلك القصائد ، كان أمل يبدو مكتشفا متفردا لصحرائه الخاصة ، نلتقيه فيها مثلما نلتقي كنزا قديما مرصودا طمرته الرمال ، نعرفه ، ونسحرنا أسطوره ، ويجتذبنا غموض رصده وعزلته ، ونستمتع بما يمدنا به من معرفة أو سحر ، ثم لا نمتلكه أبدا ، ولا نشترك راصده أبدا في ثروته ، ولا في رصده الذي يحرس الكنز من الطامعين -

هكذا كان أمل : روح حارقة ، وصخر بارد ، من تجسدت شعرا ستينيات أمتنا وسبعينياتها الهائجة ، المحتشدة بالتقلبات والتغيرات التي اجتاحت كل شيء : من أعماق الجذور تحت الأقدام ، الى نواحي الرؤوس ، وأطراف المشاعر ، ومسلمات العقائد -

ولم يكن ممكنا أن يعيننا على مايشتها ، وعلى إدراكها ، وعلى تحويل أخطارها ومبازلها ومآسيها ، الى موشوع للوعي ، وتركيب للجمال ، الا ذلك النوع من العقل والوجدان : الذي يخوض التجربة دون وجل ، بطريقته الخاصة ، ويطلب أن يمانيتها ، دون أن يحمل « التهمة ضد الزمن » -

« ضد من ؟ »

ومتى القلب - في الحفان - اطمان ١٩ «

:-

سامي خشبة

أوراق من الطفولة والصبا

□ د. سلامه آدم □

الورقة الأولى :

مدينة قنا ، وهو من خريجي الأزهر الشريف بالقاهرة ، وشاء القدر أن يتوفى الأب وهو في ريعان الشباب ، ولم يشب أكبر الأبناء عن الطول !

كانت الأم بالغة العناية بأولادها . الملابس نظيفة دائما ، كذلك الأيدي والوجوه . . . والصورة التي بقيت في ذاكرتي لأمل من هذه الأيام ، هي لطفل جميل . . . وسيم . . . نظيف . . . يرتدى أحيانا بنطلونا قصيرا . . . ويميل إلى الهدوء والوداعة ، وربما إلى الحجل والحياء . . . نابه في دراسته ، معفود في المتقدمين فيها رغم صغر سنه بين أقرانه .

الورقة الثانية :

كل يوم خميس يأتي من القرية إلى المدينة رجل مهيب الطلعة ، يرتدى جبة وقفطانا تارة ، وجلبابا من الصوف تارة أخرى ، عرفت أنه في مكانة « المعلم » من أهل وأخوته ، وأنه يتردد على الأسرة للاشراف على شئونهم ، وإسباغ الرعاية والحماية لها ، وعرفت أنه يصل كذلك بالتدريس مثل والد أمل .

الورقة الثالثة :

شجعتني على الصعود إلى دار أمل ما علمته من أن بين أسرتنا أواصر من النسب والقرابة . وعلى الرغم من أن أمل كان يسبقني في سلم التعليم

في الطابق الأخير ، في بيت من بيوت مدينة قنا ، يسد مدخلا صغيرا يقال له « الحان » تقيم أسرة صغيرة : سيدة حول الثلاثين ، وثلاثة أبناء : ابن في الثانية عشرة ، وابنة في التسامنة أو التاسعة ، وأصغر الثلاثة طفل حول الخامسة أو السادسة . أما الابن الأكبر فاسمه : محمد أمل فهم أبو القاسم محارب دقتل و « دقتل » هو جد العائلة الكبير ، أما « محارب » فهو الجد المباشر لأمل ، و « فهم أبو القاسم » هو اسم الأب . وتوطن العائلة بقرية « القلعة » وهي على بعد عشرين كيلو مترا بغربا إلى الجنوب من مدينة قنا .

وفي الطابق الأول (الأرض) تسكن مجموعة من التلاميذ ، كنت واحدا من بينهم ، نزلنا من قرانا في بداية الخمسينيات طلبا للعلم الذي لم يكن متاحا إلا في مدينة قنا ، عاصمة الإقليم ، وبعض مدنه الكبيرة نسبيا . وكان سكان الطابق الأخير يختلفون كثيرا عن سكان الطابق الأرضي ، فدارهم دار استقرار ، عامرة الأثاث ، ومفروشة بالبسط ، أما دارنا فهو دار ترحال ، مجرد أسرة متواضعة ومكتاب بسيطة وعدد قليل من الكراسي . كانت دار « أمل » إذن دار أسرة مقيمة إلا أنها فقت عائلها منذ عامين تقريبا ، وقررت الأم أن تبقى حيث هي ، تواصل تربية وتعليم أولادها . وعرفت بعد ذلك أن الأب كان شيخا معصما مهيبا ، وكان مدرسا مرموقا للغة العربية في مدارس

رؤية شخصية

اختلفت الأقوال وتفسّرت الروايات . ذهب أكثرنا إلى أن هذا الشعر هو شعر والده . وجده أمل في أوزاره ، فانتحله ونسبه إلى نفسه . فالمانى الذى يتناولها فى قصائده دقيقة ، والألفاظ صعبة ، والتراكيب معقدة . فمن أين له كل ذلك ؟

وحينما بلغ أمل هذا الطمن فى شاعريته ، أخذ ينظم قصائد من نوع مختلف ، استخدم فيها اللغة العامية أحيانا ، والفصحى أحيانا أخرى ، وكلها هجاء مقنع فى هؤلاء الذين ردّدوا هذه التهمة ، وحفلت هذه القصائد بتشبيحات وأوصاف جارية . والألفاظ خارجة ، بصورة ربما لا يجزئ على الاتيان بمتلا كبير ولا صغير . فأيقن الجميع انهم أمام شاعر حقيقى ، لا شاعر كذاب ، بصرف النظر عن تشبيحاته واتهاماته المسرفة فى الخيال .

الورقة السادسة :

اطمان أمل إلى صورته كشاعر بين زملائه . لكن ذلك كان فقط بين جدران المدرسة ، وهو يريد أن يشيع ذلك بين فحول الشعراء الكبار فى محيط بيئته ، فحينما تأتى الاجازة الصيفية . وينهب مع أسرته إلى القرية ، ويترامى إلى سمعه أن فى القرية المجاورة فقيها شاعرا ، أو معلما شاعرا ، فانه لا يتردّد فى الذهاب إليه فيسمعه محفوظه من الشعر ، ثم يطارحه من نظمته الخاص ، فى أغراض مختلفة ، ثم ينتظر من الشاعر الكبير أن يبادلّه بمحفوظه وبقصائده ، فلا يجد فى ذلك كله عناء كبيرا ، ولا ما يستحقّ عناء البحث عن شعراء آخرين من بين الكبار المصميين أو المطرّشين . وكان لا بدّ له فى يوم من الأيام أن يبحث عن هؤلاء الشعراء الذين يجد أسماءهم على الكتب والمواوين .

بعام ، وكنت أنا أسبقه فى سلم العمر بعامين . لكن عشقنا للعلم والمعرفة والقراءة ، واكتشاف رابطة القرابة ، أنسانا هذه الفروق البسيطة . كان أمل فى ذلك الوقت من عام ١٩٥٢ فى الشهادة الابتدائية (على النظام القديم) وكنت فى السنة الثالثة . وكان يتعلم فى مدرسة أميرية بينما كنت أتعلم فى مدرسة أهلية . لكن حينما انضمت إلى الشهادة الاعدادية تقمّعت إليها (من المنازل) ، قبل أن يحين تقدّمى إليها بعام ، وبذلك جمعتنى بأمل مدرسة واحدة ، والتقينا سويا فى السنة الأولى بمدرسة قنا الثانوية ، كما التقيت فيها كذلك بصديقنا عبد الرحمن الابنودى .

الورقة الرابعة :

حتى دخول المدرسة الثانوية كان أمل التلميذ الهادى ، النابى ، المجد فى دراسته ، المنتظم والمستقر فى حياته ، حتى أنه بعد اتمام السنة الأولى الثانوية اختار هو شعبة العلوم ، بينما اخترت واختار الابنودى شعبة الآداب . لقد كان واضحا ومستقرا فى ذهن أمل استعداده لمواصلة الدراسة الأكاديمية فى تخصص دقيق . وكان يدعم ذلك بحرصه على التفوق الدراسى ، كما كانت المذاكرة اليومية بندا أساسيا وعاما فى حياته فى هذه الفترة .

الورقة الخامسة :

لم يكن والد أمل مدرسا عاديا للغة العربية . لكنه كان كذلك فقيها ، عالما واديبا ومتقنا ، وفوق ذلك كله كان شاعرا مرموقا . ولقد وجد أمل فى بيته مكتبة وكتبا ضخمة ، ذات أوراق بيضاء تارة ، وصفراء تارة أخرى ، وظهرت هذه الكتب بين يدي أمل . لكن المفاجأة الكبيرة هى أن أمل ابن الرابسة عشر تقريبا يكتب القصائد الطوال ، ويلقيها فى احتفالات المدرسة بمناسبة الجولد النبوى الشريف وعيد الهجرة وغيرها من المناسبات الدينية والاجتماعية والوطنية . وهنا

الورقة السابعة :

ونالني السوء بسبب هذه الرحلة التليية التي
أغراني بها أمل ، وما تزال وقائعه معنا تروى
حتى الآن .

الورقة الثامنة :

انطلق شيطان الشعر من القمم ، ولم يعد في
قدرة أحد أن يعمده الى مكمنه ، وما عاد الهدوء ،
ولا الحجل ، ولا النظام والاستقرار بضاعة رابحة .
وما عادت الأسرة الهادئة المستقرة بقيادة على أن
تحتوي هذا الأدمى الجنى . والتقاليد الصارمة
التي تفرضها البيئة القاسية ، والضوابط الكثيرة
التي تحرس عليها العائلة الكبيرة ، ذات التقاليد
الراسخة ، والمكانة الاجتماعية المرموقة ، أصبحت
فوق احتمال هذا الذي كأنما ولد من جديد ،
يبحث له عن عالم خاص به ، ولا يحاسبه فيه
أحد ، ولا تحده فيه حدود . وما عاد التفوق في
هذه الدراسة . . الأكاديمية التخصصية ، في
شعبة العلوم ، كما كان في موضعه القديم من
نفس أمل . وحينما ظهرت نتائج شهادة الثانوية
العامية عام ١٩٥٧ لم يحصل أمل على الدرجات
المرتفعة التي تتيح له دخول إحدى الكليات ذات
التخصص الدقيق ، والمستقبل المهني الرفيع .

وهنا بدأت مرحلة جديدة تماما . . تخال فيها
المعد الذي كان منظوما ، ومحكما ، قد انفرط
عن آخره . . ولا بد من جمع حياته ، وإعادة
نظما ، مرة أخرى ، لكن بإيقاع مختلف ، ونظم
جديد ، تسقط فيه البحور القديمة ، والقوافي
الموزونة . .

ويرحل أمل بعيدا . . . عن الأسرة الصغيرة ،
تاركا وراءه القرية النائية ، والمدينة المعزولة . .
ليلقي بنفسه في أتون القاهرة . . ذلك التي
الأعظم !

ملحق الورقة الأخيرة :

خفظت مجلة مدرسة قنا الثانوية في المسام
الدراسي ١٩٥٧/٥٦ أبياتا مما كان يلقيه أمل من
قصائده أثناء المدون الثلاثي على مدينة بورسعيد ،

اعتاد أمل ، في الاجازات الصيفية ، أن يزورني
في قريتي المجاورة لقريته ، وأن ارد له الزيارة
في قريته . وكان يصحب معه في كل زيارة كتابا
من تلك الكتب الضخمة التي خلفها له والده
الفقيه الأديب الشاعر ، وكنت في الغالب أعود
من زيارته حاملا معي كتابا من عنده استكمل
قراءته الى أن تحين الزيارة التالية . وأذكر أنني
قرأت معه الكتب التالية :

● الشوقيات

● ديوان حافظ ابراهيم

● نهج البلاغة للإمام علي بن أبي طالب .

● وسائل بديع الزمان العماداني .

● ديوان الشريف الرضي .

وأخرا قرأناه معا في تلك المرحلة - مرحلة
الطلب في المدرسة الثانوية - فيما تيمه الذاكرة
هو ديوان « إلهام الشر » لبودلير من ترجمة
الشاعر ابراهيم ناجي ثم ديوان محمود حسن
اسماعيل « أغاني الكوخ » .

وقبل أن أترك هذه الورقة أذكر حادثتين
حسابني فيهما أذى كبير بسبب هذا الاستفراق
الشديد الذي كان يستول على أمل وهو يتحدث
أو يقرأ أو يقول الشعر : ففي إحدى زيارته لي ،
وكان ذلك يوم جمعة استفرقنا في قراءة الشعر
أو الحديث عنه ، ولم ننتبه الى أذان صلاة الجمعة ،
فلم نذهب الى المسجد ، وكان أبي هو خطيب
المسجد ، فلم يلمح وجودنا بين الصلبيين ، فلما عاد
من المسجد ، وجدنا نلهم بين الكتب ، غافلين
تماما عن وقت الصلاة فكان حسابي يومها عسيرا .
وفي زيارة أخرى أردنا أن نذهب بعيدا عن الميون
نقرأ ونتحدث بالطمثان ، فاختنا قارباً الى جزيرة
وسط النيل مقابلة لقريتنا ، قطاب لنا المقام
هناك ، ولم نعد الى البيت الا بعد صلاة العشاء ،
واعتبر أبي هذا السلوك غاية في الجراة والتهور .

يردون فضلا بما يقدرون
وما يملكون .. من الدخسر
وهلى - لعمري - حسان الخلال
فتترك فينا .. جليل الأثر
ومصر العلاء .. أم كل طموح
الى المجد شد وحال السير
وأى فلسطين بنت الجراح
ونبت دماء الشهيد الحضر
يؤجج تحنانها في القلوب
فراغا على ثراها المستمر
وأى الجزائر .. شعلة نار
الكفاح ترد العدا للحضر
وأى كينيا .. بنار الحراب
تشب لهيب الردى المستمر
وأى كل بلاد .. تشور
أضالها بالنظى المستطر
تمج القيود .. وتبني الخلود
تعيد الشباب لمجد غير
فيشت إيمانها في الكفاح
ويتبت في القفر .. زهرا نهر
وتعل المنار .. وتزجي النهار
وترسى لصرح المعالي .. الحجر
وينفض أبناؤها الثائرون
يغطون ذكرا .. بعيد الأثر
فان السماء تزف النخيل
الى القبر .. رغم صروف القدر
وتسج للشعب نور العلاء
بحرية الوطن .. المنتضر
فان الملازمة التضحيات
وقلب يكافح .. أنى خطر
القيوم : د . سلامة آدم

كما حفظت قصيدة كاملة كان قد القاما في
مناسبة الاحتفال بعيد الأم .

كتبت المجلة تقول تحت باب (روضة الشعر) :
وهذه أنشودة من الطالب محمد أمل فهيم ٣ ع ٣
يقول فيها :

يا معقلا ذابت على أسواره كل الجنود
حشد العدو جيوشه بالنار والدم والحديد
يبشيك نصرا ساقا لبقاته يا بورسعيد
مادت قواهم والقوى في عزم جندك لا تميد
ظهي الحديد فراح ينهل من دم الباغى العنيد
قصص البطولة والكفاح عرفتها يا بورسعيد

أوردت المجلة بعد ذلك صفحة كاملة لتصيده
بعنوان « عيد الأمومة » وكتبت تحت العنوان أنها
« للشاعر أمل دنقل » وهذا نصها :

أريج من الخلد .. علب .. عطر
وصوت من القلب فيه الفلتر
وعيد له يهتف الشياطان
واكليله من عيون الزهر ...
والحانة من نشيد الخلود
وقيصاره .. فيه رق الوتر
رياحينه .. غطت الملائين
وروى الهوى قد زها وازدهر
طيور تقنى اغاني الوفاء
قتلهمتى .. بالفواهي الفرد
مواكب الخلاصه الباديات
على النشء تنلو جديد السود
فتوقد فيهم حماس الشباب
وتنزع منهم كريمة الحسود
تسيرهم ذاكرين الجميل
كما يذكر النجم .. فضل القمر

شاعر الحراب المدببة

□ فاروق شوشه □

بموج في الضلوع صدرك الوريث بالظلال
مؤانسا وحانيا
ويصبح القلب المعصى ، في رحابة الدنيا
وفي تدفق البحار
كنوزه مذكورة لكل من عرفت
شعابه طيعة لكل من حملت
رحابه سقيفة وبيت
لكل من صحبت في عمالك الليل ،
وفي أغنية النهار

...

أكانت حرايك الطويلة المدببة
تجعلني على مسافة منك ،
فلا أعين الذي حوت من جمال
وكان ونزك العنيف حين تستهل صوتك
مفتنا بزهوة النزال والمبارزة
يتركني منك ، على انتظار
للحظة ، يعود فيها صفوك المسكوب في
الرجال
يتكشف الوجه النضوب عن فجأة الفرح
والجسد التحيل بالوداد يخلج

نتحلق حولك ،

نشهد كيف تذوب ، وينطلق النجم

الموحد

تفتلت من بين أصابعنا

نفساً ، نفساً

تتسرب من بين شواغلنا

قبساً ، قبساً

نرتاع ويصلعنا الهول المرصود

نبتعد ، فيطوينا دوران اليوم ، وننسى

حتى يرجعنا التطواف إليك

ونقعى حولك ،

تأملنا ، وتصنّفنا

نقرأ فينا جيشان الدمع المخبوء ،

تطالع فينا زلزلة السمّ المهزوم

تمتد يدك ، لتأخذ أنت بليلنا وتكفكفنا

نتهرب من عينيك ، ولكن صنتك يفضحنا

تنهار سدود ملامحنا

ينتفض الوجه المعتصر المحبوم

ينتفض الصوت المشروخ المكتوم

ينتفض الجسد المهلود المسموم

تنقش عنيقاً كالنمر

في ومضة شعر

تحدثي كلّ عذاب القهر

وتفاجئنا

أنك - في وجه الباب المسدود -

أقوى منا

نخجل ، ونقوم !

• • •

في زمن يعلن عن حاجته لكبرياء

يخرج فيه السفهاء من جحورهم

والأدعياء من شقوقهم

ويحطّ المخادعون كلّ موكب وساحة

ليملأوا الدنيا ، ويزحموا الفضاء

في زمن ملوكة السموق والطعام

وناصحوه أغبياء

يلبس فيه السفلة المصاة ، واللصوص

مُسوح أنبياء

ينداح صوتك الجسورُ وانخراً ، وصاعقا

محتلوا من هجمة الوباء

ومن غلر يطبق فوقنا ، ويحجبُ السماء

يموجُ في صواعق البلاء

ويصبحُ الأعداءُ فيه أصدقاء !

ينداحُ صوتك الجسورُ وانخراً ، وصاعقا

يُطلق في كل اتجاه

وصاصه الخبيء في قصائد الهجاء

لعصرتنا المفروش بالوحول والألغام

للقابعين في قرار الجب كالنيمات

والعاجزين عن بلوغ قامتك

لأنهم أقزام

والباحثين في بلاغة الكلام عن حواء

وفي أكاذيب الطغاة عن طعام

وانخترت أن تكون ،

- حيث ينبغى لصوتك القريد أن يكون -

كتيبة الصدام والإقدام !

...

في زمن يحمل عارنا ووجهنا القبيح

لما سقطنا في شباك القهر

وانبهمت أماننا المسالك

وظن أعداء الحياة أن صوتنا الجبيس لن

يبوح

وأن عطرك النبيل لن يفوح

منطلقاً خلف سياج الأشر

نرفع من رؤوسنا الفرق ، ونستلهم

باحثين عن شعاع منك ، وعن إشارة

تردنا إلى اتجاهنا الصحيح

من قبل أن نصير قبض ربيع

ترحل أنت غايباً

منطلقاً إلى الثرى البعيد في صعيد مصر

مُضمخاً بما نزلته من حكمة وشعر

وما اخترته من شلة وجمر

وما اعتصمت فيه من إباء !

لالتفتت حولك ، ليس ثم من أحد

الكون كله قدس

وأصبح المهترجون . . . شعراء !

القاهرة : فاروق شوشة

شاعر اليقين القومي

□ فاروق شوشه □

وبالرغم من اصطناع أمل دنقل لمنصون :
« البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لشعر هذه الحبة ،
الا أن شعره في جوهره لم يكن بكاء ولا بكائيات .
وهذا هو الحد المميز والفارق بين صوته وأصوات
الكوكبة الشعرية الأخرى في الساحة . أن قصائده
في المواجهة والتصدي - هي في حقيقتها - امتداد
عصرى لتقاليد الهجاء السياسي في الشعر العربي .
يوم كان الشاعر - بحكم الانتماء القومي والغيرة
القومية - يصطنع لنفسه موقفا يعبر من خلاله عن
الجماعة ، ويدعو الى الاستنفار في مواجهة العدوان
والهذلة ، ويستنهض ويستصرخ خشية الوقوع في
الدنية ، ويصبح تعبيره الشعري حادا كالسيف ، لا
قاطعا لكفة البرق والرعد ، عاريا ومتجردا ، لا
تثقله الزخارف أو المنمنمات ، ولا يزحمه التهويل
أو التطريز ، لكن « عبء » الرسالة القومية هو
الذي يثقله ، والوعي بفداحة المصير هو الذي
يقدهه ويفجره ، والضرب على أوتار النخوة والمحبة
والانتماء هو ما يمينه في المقام الأول .

واعتقد أن قصائده أمل الثلاث الكبرى :
« البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » و « الكوكبة
الحجرية » و « لا تصالح » ، في سياقها المتتابع
مع حركة الأحداث وتغير المواقف في سياقها
وتساعد المواجهة ، هي أوضح أشكال هذا الهجاء
القومي ، وأكثرها اكتمالا من حيث الاحكام الشعرية
ووضوح النبذة ، والقدرة على اعتمصار المتلقيين

في سنوات النكسة وما تلاها ، يتوهج شعر
أمل دنقل ، ويتأكد ارتباطه بوجودان القساري،
والمتلقي . وبين أصوات الموجة الثانية من شعراء
حركة الشعر الجديد في مصر يصبح صوت أمل
أكثرها حدة وبروزا ، وتمرضا وانكشافا .
ها هو شاعر مصري ، يخرج الى قلب الحبة في العراق
عاري الصدر ، يلعن مجائيه وجزاريه ، ويفضح
اسباب القهر والهزيمة ، ويخز الاتباع والأشعياء
وخزات ضارية ، معرضا نفسه للتلف، ومحتشدا
للمواجهة .

في قلب هذه المواجهة ولد أمل دنقل شاعرا
الموقف ، لذا لم يكن غريبا أن يصبح الكثير من
قصائده منشورات سياسية ، تتناقلها قطاعات
الطلبة والمثقفين وعناصر التحرك والتسليح ، وينجذب
اليها القابعون في جحورهم - من الشعراء والمتأديين
- بالرغم من وعيهم بأن هذه القصائد تمر بهم وتمري
مواقفهم وتسخ ما يكتبونه ، ولم تعد الأصوات
الفاضية تبتع عن صوتها الشعري خارج مصر ،
حيث بطولة الموقف أسير وأكثر أمانا وأقل تكلفة ،
ففي رحم مصر نفسها يتخلق الصوت الشعري
لجيل الغضب ، وتكتمل ملامحه وسماته بين دوى
الرصاص اللاحق للمظاهرات وركلات الأرجل في
مطاردات الشوارع والأزقة ، وظلام السجون
والمعتقلات التي تلتهم الحارجين على النظام، المنادين
بالبائر والكرامة والكبرياء .

ومراجعات مستمرة . قبل أن يدفع بها الى النشر والوراء، هذا النظام الصارم المحكم هو الذي جعل قصيدته - في معظم الأحيان - تنجو من الشرقة وتداعي الانقضاء والبدع عن مركز التوجع وقطب الاشعاع والتأثير ، وحفظها من السقوط في برودة النثرية أو جفاف التقرير ، ولانه لم يكن حريصا على أن يعد من الشعراء طوال النفس ، فقد استطاع أن يجعل معظم قصائده مكثفة مركزة ، وأن يكون الطابع العام لها دائما هو الطول المعتدل غير المسترسل ، والحجم الذي لا يبعد شحنة الرؤية ووجه التناول ، باستثناء قلة من قصائده ، طالت نتيجة امتلائها بتعدد الأصوات والحوارات ، مما استتبته التجربة واستلزمه الموقف .

هذه الصيغة الشعرية التي حرص عليها أمل ، يكملها حرصه الشديد الواضح على التقطيع الموسيقي وعلى رنين القافية المتواتر - بالرغم من أنه يكتب في اطار الشكل الجديد المنحدر من القافية . لكن هذا الجانب الموسيقي البارز الذي هو من صميم تقاليد القصيدة العربية يظل سمة غالبية على كل شعر أمل .

وهو ينجح في توظيفه دائما عندما يسكب من خلال لغة توشك أن تكون بسيطة وعادية ، لكنها سرعان - في احتشادها الشعرى والتركيبى - ما تتفجر بالشحنة والدلالة ، ثم هو ينجح في الملازمة بين هذه العناصر الموسيقية واللغوية .

والتصميم الذي يبدعه لقصيدته ، تصميم يقوم على توازي الخطوط والمساحات ، وتقابل الحيط والألوان، ومن هنا فإن شعر أمل بعناصره العصرية والتركيبية - يتيح للبنانيين من النقاد فرصة سانحة للكشف عن منطق وتحليل عالمه وعناصره .

وأمل دنقل في هذه الحالة يقتسرب كثيرا في نموذج من الصيغة التي اصطنعها أحمد عبدالمطي حجازي لنفسه ، تصميما ولغة وهندسة تركيب وموسيقى وإيقاعات ، وربما كانت الملامح الأولى لهذه الصيغة قد تشكلت لدى الشاعر العراقي الراحل بدر شاكر السياب ، في حرصه على معارضة الكلاسيكية الجبهة للقصيدة العربية المتوارثة ،

ونظمه في سلك الرؤية الشعرية المحيوة ، بكل نداعياتها ودوائرها المركبة والمتداخلة .

ان أمل دنقل في سياق هذه القصائد الثلاث ومثيلاتها يستعيد أو يستعير نبرة شاعر القبيلة وشاعر الجباعة في تقليد أصيل من تقاليد الموروث الشعري ، الذي كان أمل يستوعبه ويمثله عن وعي واقتدار ، وتستعيد حافضته دوما بصورة تدعو الى الدهشة ، لكن هذه الخلفية القومية عند أمل ستظل دائما أحد الفاتح الرئيسة لفهم عالمه الشعري وإبعاد موقفه الشعري ، وسيظل الانتماء القومي لديه - في طابعه وروافده العربية - محركا أساسيا تسيطا وفعلًا ، في انضاج وعيه الشديد بما يفور من حوله ، وأكسابه القدرة على رد التفاصيل الصغيرة الى أصولها في نظام صارم . وتلوين آفاقه المستهدفة بالأوان منتسجة من سدى هذا الانتماء ولحمته ، في أزهي صورته ومواقفه وأزكى مجاله وتجلياته ، وأنبث شخصوه وأعلامه: من الشعراء والعلماء والرواد والشجعان والمغامرين، هذا الانتماء القومي الذي كان يعيشه أمل ويجسده: دما أمويا في عروقه ، وتطلعا حضاريا في صميمه معمارا لغويا في قصائده : هو الذي خلق له هذه الأرض الفسيحة الرحبة التي تدور عليها معاركه وملاحه ، وجعله يتكوى دوما الى ما يحس ويؤمن أنه الأبقى والأبقى ، وعصمه من السقوط في هوة البكاء - عندما كان الجميع ينسجون - وأبقاه في منطقة لؤخز والتصدى بالهجاء الرفيع، والسخرية النبيلة ، ولكي الموجع بالشعر .

هذا الانتماء القومي عند أمل دنقل ، هو نفسه الذي جعل منه شاعرا عميق الانتماء للجنود الأصلية في شجرة الشعر العربي ، ولم يدفع به أبدا بعيدا عن هذا الانتماء ، جريا وراء مجسود جنوح الغامرة أو اغراب المخالفة والمارقة . أو انزلاقا وراء موجات الهداية في التمييز الشعري المعاصر ، وهكذا احتفظ أمل - داخل عالمه الشعري الشديد المعاصر والأصيل الحساسية- بالكلاسيكية المستمرة والبقية في معمار القصيدة العربية وفي آفاقها التمييزية وجيشانها الموسيقي . فهو يخضع قصائده لنظام صارم مدروس ، ومعاودات

عمرو بن كلثوم - شاعر انهجاء انسياسى والنفس القومى البعيد - عندما يقول للهجو : « وانظرنا نخبرك اليقين » ثم يكرر هذا « اليقين » ثلاث مرات فى مملته المشهورة التى هى بمثابة النشيد القومى للحرر الجاهل كله - ومن خلال معلقة عنتره يطالعنا هذا اليقين وقد تسمى بالحقيقة فى الحديث عن « حامى الحقيقة » .

امل دتقل - بهذا المعنى - هو شاعر البحث المضمنى عن هذا اليقين « القومى » والاستمسك به والاعتصام بحقيقته ، مثله فى اصوات هذا التراث وفى ايجاده ودلالاته ، وليس استخدامه للشخصية التراثية والموقف التراثى الا انطلاقا وراء تجسيد هذا اليقين فى عصر التمزق والتشردم والنهاى ، واليقين عنده يقين موقف ويقين تعبير ، وكل موقف يستلزم تمبيره .

وقد كان انتماء امل التعميرى - فى صيفته الشعرية انكاسا طبيعيا لانتمائه القومى كشاعر وانسان - وظل هذا « اليقين - الحقيقة » ملازما له ، بكل عذابات ومحنه ومعاذاته ، وكل صراعاته ومواجهاته ، تشهد بذلك القصيدة الأخيرة من شعره عندما يقول فى قصيدته « الجنوبى » آخر ما كتب :

« - هل تريد قليلا من الصبر ؟

- لا

الجنوبى يا سيفى يشتهى ان يكون الذى لم يكنه يشتهى ان يلاقى التبت :

الحقيقة ، والوجه الغائبة » .

هذه الحقيقة مقترنة بالوجه الغائبة هى هذا اليقين الذى ظل محورا أساسيا فى نزوعات امل وافضاداته ، وسلما رئيسيا فى موقفه وانتمائه ، والحقيقة لا يفصح عنها الا كيان راسخ صلد ، تنكسر عليه سيرة الأيام وحركة الأحداث والوجوه الغائبة ليست فقط وجوه من عرفنا وعاشرنا ، لكنها وجوه من أحيينا من رموز ونماذج كانت دائما تجسيدا لطموح ، وتحقيقا لتطلعات .

القاهرة : فاروق شوشة

ومواجهة رثيتها الزاعق وخطابيتها المتميزة وإيقاعاتها البارزة ، فكان نموذجها الشعرى المجدد يقوم فى جوهره على المواجهة بالتماثل ، من خلال صيفه جديدة وحساسية جديدة دون اغفال لقيم القصيدة العربية فى رحلتها المستمرة عبر القرون ، لكنها تصبح أكثر نضجا وعصرية عند حجازى وامل دتقل .

هذه الصيغة الشعرية « العربية » النهوية والسما واللامع ، والتى هى أشبه ما تكون بالساحة الواسعة التى تنتظم السياب وحجازى وامل وآخرين تتضح أكثر بالمقابلة والمخالفة، عندما نضجها فى مواجهة صيغ شعرية أخرى حرصت على التخلص من أسر الهوية العربية والانتماء القومى، والتظاهر بالاغراب ، والاحتفال بخصام ما طرحت انترجة فى المجال الشعرى من صسود وتركيب واساليب واينية ، ومحاوله التأثير بناصر لا تدخل فى حساباتها فكرة الإقاعات الشعرية للتساورته والمألوفة ، ولا فكرة التقفية المتراوحة فى سياق القصيدة الحديثة ، ومن ثمة يمكن فهم التعداعيات التراثية الكثيرة فى شعر امل دتقل على وجه الخصوص واستخدام الشخصية التراثية لديه ، فليس الأمر مجرد أقنعة يرتديها الشاعر المعاصر ليقول من خلالها ما يريد أن يقول ، ولا هو بالنسبة اليه مجرد بحث عن معادل تراثى ، ولا مجرد اهتمام بتقديم تفسير أو تأويل جديد للشخصية أو الموقف ، ولكنه فى رأى تعبير عن حميا الانتماء الى هذا التراث القومى ، باعتباره الحقيقة الباقية أو اليقين الموجود فى الذاكرة والوجدان .

ان ارتباط امل - بناصر شتى من هذا التراث وترديده لها فى شعره - دليل على حسه القومى أولا وأخيرا وعلى وعيه بهذا الانتماء الى أهم معطيات أمته فى تاريخها الطويل، ألم تتجسد هذه المعطيات فى شخوص ومواقف ؟

ان الارتباط الصميمى الحميم بها هو العمود الفقرى فى تمثل امل دتقل لمعنى الحقيقة العربية والوجود العربى ، وهو يرى فى مشاهد هذا التراث وشخصوه ومواقفه - المضيئة والبارزة سوجه « اليقين » الذى كان يشير اليه الشاعر الجاهل

مقاطع من قصيدة القبر والخيول المهاجرة

□ د. عبد العزيز المقالح □

يترنح ظل الخيول على وجه مصر العتيق
انتبكي

ويسقط. من جفنها فارس

وتحوت القصيدة .

• • •

مصر يا أم كل الرجال الذين أضلوا وماتوا
وكل النساء اللواتي سكنت باحشائهن

ويا أم نهر « الأسيرة » والصبر

منذ متى ومياحك تشكل

وعيناك ملفوفتان بعشب البكاء وثوب من

الصمت

لا تخجلي ،

واحزني مثل كل المدائن والأمهات

اخرجي من ثيابك صابرة خلف آخر نعش

ولا تخجلي

لا وقت للكبرياء

ولا وقت للصبر

إن الزمان زمان التفجع

والوقت . . وقت البكاء .

• • •

أيها النيل : تطقو قصائدنا كأغان الحصاد

على ضفتيك

وتترقد أرواح أطفالك الشراء على قدمي

نخلة في الرمال

ألا تتوقف ؟

منذ متى أنت تركض ، لا تتوقف ؟

هل أنت تخشى من السجن

تخشى من الموت ؟

هل أنت مثل تركض

تبحث عن زمن ليس فيه سجون ولا موت

تبحث عن لحظة للأمان ؟

ضائماً أتوكا عكازة الحرف والخوف

تمضي في السنوات إلى حيث لا أصلخاه

ولا شعر ،

لا شيء غير القبور الصليقة ،

والشامتون ،

خناجرهم مشرعات

أظافرهم مشرعات

ووجه القصيدة يرقص تحت الرماد

ولا شيء غير القبور الصليقة ،

والظل بشرخى

يتقاذف وجهي

ويرفعني تارة شاهداً فوق قبر قديم

ويرفعني تارة شاهداً فوق قبر جليل

بره ماهر في أقاصي البلاد

ولكنه بيتنا

شعره بيتنا

وجهه بيننا

كلما تعبت نجمة في الفضاء

أوشكت من توحدها في القضا

هبّ يطمعها نار أشواقه

نار أحداه

فتعود إلى اللعان ،

ويسمعها تتراجع ،

يسمع نجما ينادى :

هو الشعر يكبر بالموت

يكبر بالسجن

يخرج من حجر

مطمئنا يسير ، ويبقى نلتيا

ويخرج من وردة ،

ويجوع ، ويبقى قويا

* * *

ملء عينيك يا مصر ، كان . .

ملء عينيك يا مصر سوف يكون

ملء عين القصيدة كان وسوف يكون

البياض يحاصره من طفولته ،

ويحاصر طقس الكتابة ،

كل الحروف محاصرة بالبياض

ومطفأة بالبياض

لماذا يصير البياض سوادا

يصير السواد بياضا

لماذا ؟ لماذا ؟

لماذا يكون البياض الكفن ؟ ؟

أمل دنقل

وأنشودة البساطة

□ د. عبد العزيز المقالح □

لم تكن وفاة « أمل دنقل » مفاجأة لأحد من الأدباء في الوطن العربي . فقد كان كثير منهم يعيشون على أعصابهم قلقا ، وانتظارا لإعلان نبأ الوفاة . فبعد ثلاثة أعوام والشاعر الكبير يتعذب ، ويستألف قطرة قطرة ، ونبضا نبضا ، وكان واضحا بعد اكتشاف نوع الداء الذي انشب اغماره في الجسد النحيل ، أنه لن يبرح حتى يسلمه للموت ، وأنه لا أمل في العلم ، وأن أقصى ما يقدمه للإنسان العاجز لا يزيد عن تأخير ساعة الوفاة ، وإطالة أيام العذاب .

ومن الملاحظ - لاحظ ذلك في نفسي - أنه بالرغم من أن وفاة الشاعر الكبير لم تكن مفاجأة فإن إعلانها المتأخر قد هز الشاعر . وكان بمثابة صدمة عنيفة لأصدقاء الشاعر ومحبيه المقتدئين بالقدرة على الكتابة الشعرية أو التثنية على حد سواء ، وقد كنت أحد أصدقاء أمل دنقل وأحد الذين رافقوه وقراءوه عن قرب ، والمقتدئ النبا المتوقع القدرة على التفكير ، والقدرة على الامساك بخيوط التعبير عن ألم الوداع . واكتفيت باسترجاع بعض الأحاديث ، والتقاط صور بعض الذكريات الفارقة في قاع الذاكرة . وبعض هذه الأحاديث والذكريات يعود إلى أيام قليلة ، وبعضها الآخر يرجع إلى سنوات . فقد عرفت الشاعر الراحل في أواخر الستينات ، وقبل أن يظهر ديوانه الأول الذي شغل به الشعراء ، وربطت بيننا - منذ أول لقاء - مودة كبرت مع الأيام ، واتسعت في رحاب الكلمة ، وزاد حبي له ، وإعجابي به عندما أصبح شعره كله صوتا مكرسا لقضية الشعب العربي في مصر .

وربما أن الأحاديث والذكريات عن أمل دنقل ، الصديق ، والشاعر ، كثيرة وحاضرة ، بكل وقائعها ورموزها ، فسأحاول اختيار أقلها ، وأقربها إلى الوجدان العام . ولأن النهاية دائما هي الأقرب ، وهي في حد ذاتها الذاكرة التي لا تمحي ، فلاننا سنبدأ من النهاية .

المحديث الأخير :

حدثني صديق كان في القاهرة منذ أسابيع فقال : ذهبت الى المستشفى الذي يرقده فيه الصديق المشترك أمل دنقل، دخلت الجناح الذي يقيم فيه ، وسألت إحدى الممرضات عنه فأشارت بيدها نحو غرفة معينة ، فتحت الباب ، ونظرت داخل الغرفة باحسا عن أمل الذي ودعته منذ خمس سنوات ، لم أجده هناك ، رأيت انسانا لا يمكن أن يكون هو الشخص الذي أعرفه، عدت أدراجي بعد أن أغلقت الباب ورائي ، وذهبت مرة أخرى إلى الممرضة لأسألها عن غرفة أمل دنقل الشاعر .

أشارت لي مرة أخرى الى نفس الغرفة ، وعدت لأفتح الباب ، واقتش في جوانب الغرفة عن أمل فلم أجده وهدمت بالتراجع مرة ثانية الا أن أمل عرفني فناداني باسمي ، صوته هو الذي لم يتغير ، أما جسده فقد صار شيئا آخر

أي عذاب رهيب يفوق الخيال ، هذا الذي تعرض له الشاعر !

هكذا حدثت نفسي وأنا أتوجه نحو السرير وكنت قد قررت أن أتمالك ، وإن لا يبدو على وجهي أي تأثير وانفعال ينير في نفسه الألم . لكن ما كنت أراه بتلك الحال حتى انفجرت باكيا لكنه قابل بكائي بابتسامة عريضة ، ثم سألتني

لماذا تبكي ؟ أتخاف على من الموت ؟ انه أمنيته المفضلة انه الأمل الأخير ، الطبيب الذي يتفوق دائما على أمهر الأطباء .

وواصل ابتسامته المتكسرة ، ولاحظت أن قدرا كبيرا من الشجاعة ظل يشع من ملامحه وجهه الغائر !!

أطيان ذكري :

كان قد نشر عددا غير قليل من القصائد عندما التقيت به لأول مرة ، لكنه لم يكن قد

أصبح مشهورا ، وكان وثق الصلة بشعاعين من أكبر شعراء القصيدة الجديدة في مصر هما : صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المطلب حجازي، وكانت علاقته بالآخر وتأثره بشعره أوضح وأصرح . وفي الأعوام الأولى التي تعرفت فيها على أمل ، ابتداء من عام ١٩٦٦ ، كان أمل أكثر التصيقات بحجازي ، وأكثر تأثرا وتقليدا لطريقته في الحياة قبل أن يصير له أسلوبه الخاص، وحياته المنطلقة التي زادت الظروف في تعقدها، وزادت في الوقت ذاتها من عفويتها .

وكانت هزيمة يونيو ٦٧ بداية الانطفاء الحقيقية نحو الشهرة ، ونحو الشعر . وليس في هذا ما يمس عبقرية الشاعر من قريب فقد كرست المأسى العربية الشعراء العظام -ومأساة فلسطين هي التي خلقت وكرست أهم شعرائها أمثال : محمود درويش ، وسيمح القاسم ، وغيرهما .

وفي الأيام الأولى للكنسة أو الهزيمة كان أمل دنقل يقرأ قصيدة « زرقاء » قبل النشر . وهي قصيدة جريئة أكدت خطواته على طريق الشعر وكانت عنوانا لأهم دواوينه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) كنت يومئذ بحواره . وكان بعضهم يحذره من نشر القصيدة ، لكنه لم يتردد وسارع الى نشرها وجعلها بعد ذلك عنوانا لديوانه الأول ، كما قرأها في أكثر من منتدى شعري ، وفي أكثر من ملتقى آخرى . وفيما تبقى . . من عام ٦٧ وإلى أوائل السبعينات كانت القصيدة على كل لسان . فليس قبلها قصيدة ، وليس بعدها قصيدة ، نالت ما نالته من الشهرة والذيع . فقد ارتبطت بالمرح القومي الأكبر . وكانت تعبيرا عميقا وضادًا عن موقف عنتره (القنص العربي) الذي تركه الحكام في صحراء الاممال يسوق . النشوق الى المزعى ، ويحتلب الأتنام حتى إذا ما اشتعلت الحرب وأعلنوا الحركة ذهبوا اليه يستصرخون فيه بروح الحمية ، ويدعونه الى الدفاع عن قصورهم الحضارة بالمرات والوان الترف .

تكلمى ايتها النبىة القديسة ..

تكلمى .. تكلمى ..

فها انا على التراب سائل دمي

وهو طمى .. يطلب الزينة ..

اسائل اوصمت الذى يغتفى :

١٠ للجمال مشيها وليدا ؟

اجندلا يحلمان أم حديدا ؟

ولم يقف الشاعر عند حدود الشكوى ، ولا عند حدود هذه التساؤلات البافضة لما حدث فى صبيحة الخامس من يونيو . وهو لا يكتفى باستدعاء زرقاء اليمامة . ولكنه فى قصيدة أخرى كتبها فى الذكرى الأولى لمناخ الهزيمة يستدعى المتنبي ويجرى بينه وبين كافور حوارا ساخرا حول مصر - حولة - الفتاة العربية التى اختطفها الرومان من « اريحا » ، بعد أن ذبحوا شقيقها .

سائلى كالفور عن حزنى

فقلت انها تعيش الآن فى بيزنطة

شريرة .. كالقطة

تصيح (كالفورا .. كالفورا) !

فصاح فى غلامه أن يشتري جارية رومية

تجعد كى تصيح (واروما .. واروما !

.. لكى يكون العين بالعين

والسن بالسن .. !)

ويصل الانفعال مداه ، كما تصل الشجاعة ايضا الى مداها فى محاولته الجريئة فضح ما حدث ، وقد استخدم عنصر التضمين الشمعى كاتوى وأجود ما يكون الاستخدام . وأصبحت الأبيات الخمسة أكثر التهاما وتداخلا فى بناء القصيدة الجديدة ، الذين يقومون بما يشبه عملية التاريخية . وليس كما فعل ويفعل بعض شعراء القصيدة الجديدة . الذين يقومون بما يشبه عملية القص واللصق ، فيظل أسلوب التضمين سطوحيا وتافها عن السياق الفنى والنفسى ، وقد رأينا فى

كانت القصيدة شجاعة وجارحة ، وقد وضعت الأدب الحزيرانى من أول يوم فى موضعه الصحيح قبل أن يحاول بعض الشعراء والكتاب أن يجعلوا منه شيئا آخر ، فقد حاول أمل دنقل - ونجح - فى أن يجعل منه أدب مقاومة ، ومقاومة للأخطاء النامية من الداخل ، ومقاومة للمدح القادم من الخارج ، أدب مجاللة وتحد ، لا أدب استسلام ولطم حدود ، وبكاء عاجز على اللين المراق فى صيف التماسه والاتكسار . وكان لابد لمنتزة (الشعب العربى) أن يثبت بالدليل القاطع غيابه التام عن المعركة التى دارت بين السلطة التى لا يشك فى وطنيتها وفى غرورها ، وبين العدو الذى لا يشك فى خطره وغطرسته وتنامى اطماعه :

ايتها النبىة القديسة ..

لا تسكتى .. فقد سكبت سنة فسنة ..

لكى انال فضلة الأمان

قيل لى (أحرص ..)

فهرست .. وعيمت .. واتهمت بالخصيان

ظللت فى عيب (عيس) أحرص القطعان

أجتر صولها ..

أرد نولها ..

انام فى حظائر النسيان

طعامي : الكسرة .. والخبز .. وبعض التميرات

اليابسة .

وها انا فى ساعة الطعان ..

ساعة أن تغازل الكمسة .. والرماة ..

والفرسان .

دعيت للميدان !

أنا الذى ما ذقت طعم الضمان .

أنا الذى لا حول لى .. لا شان .

أنا الذى اقصيت عن مجالس الفتيان .

ادعى الى الموت .. ولم ادع الى المجالسة .. !

أطراف حديث :

بعد ثلاثة أعوام تقريبا من وقوع الهزيمة التي مزقت حياة العرب ، وشوهت معالم الأيام العربية رحل جمال عبد الناصر ، وكانت وفاته أو بالأصح كان غيابه عن الساحة العربية ، في مثل تلك الظروف الهاجمة ، هزيمة أخرى .

وبعد رحيل عبد الناصر بأربعين يوما التقى الشعراء العرب من مختلف الأقطار العربية لتسأين الزعيم الراحل وفي الاستراتيجية الجانبية للقاعة الكبرى للاتحاد الاشتراكي ، كان عدد من الشعراء ، والنقاد يقطعون الوقت في انتظار وقت افتتاح احتفال التأبين . وكنت قد أخذت لي مكانا بينهم . وكان أمل دنقل قد اختار مكانا قصيا في الاستراحة وحيدا بعيدا عن الآخرين ، وكان متوترا يكثر التدخين ، وكأنه يلتهم السجائر التهاما . وبين حين وآخر ينظر الى السقف كأننا يحاول اختراقه بنظراته الحادة . وربما كان متوحدا لأن قصيدة الرثاء لم تكتمل بعد ، وقال آخر :

لمل أحد الحاضرين قد حاول الاساءة اليه ، فابتعد مؤقتا ليبدد شحنة الغضب ، ثم يعود إلينا ليملا المكان بلاخطاته وضحكاته (وقفشات) المختلفة . وانطلق صوت شاعر شاب يقول :

انه يعاني من حالة حزن حقيقي لغياب عبد الناصر ، فقد كان الرجل بالرغم من كل شيء الحارس الأمين للكلمة ، والشعرية منها بخاصة .

واستقر الحديث بعد أن جال ، وتنقل في ميادين شتى حول عبد الناصر وكيف كان يعامل مع الأدباء بطريقة تختلف تماما عن تعامله مع السياسيين . وينسحب ذلك التعامل على الأدباء التزمين . وقصد نال الشعراء بخاصة طوال عهده ، حظوة كبيرة وشملهم برعاية خاصة فلم يسمح للأجهزة بمصادرة أعمالهم الأدبية أو بمنعهم عن النشر والسرور . ولم يكن يسمح في مصر أن تنتقل بالإساءة للشعراء العرب الذين يختلفون مع النظام الناصري . حدث ذلك مع سليمان العيسى ومع الجواهري ، ومع البليالي ،

المثال الأول كيف نجح في دمج البيت المشهور (ما للجمال مشيبا وثيدا) - ولتر الآن : كيف ومتى ، ولماذا ، جاء بأبيات المتنبي في آخر قصيدته الغاضبة (من مذكرات المتنبي في مصر) وهي في رأيي من معالم شعر ما بعد حزيران :

تسألني جاريته إن أكرى للمبيت حرامسا

فقد طفى النصوص في مصر .. بلا رادع

فقلت : هذا سيفي القاطع .

ضعيه خلف الباب .. عتروسا

(ما حاجتي للسيف مشهورا

مادمت قد جاوت كالفرا ؟)

(عيد بأية حال عدت يا عيد ؟

بما مضى ؟ أم لأرضي فيك تهويد ؟

(نأمت نواكب مصر) عن عسكرها

وحاربت بدلا عنها الاناشيد

لكي تفيض ، ويصحو الأمل إن نودوا ؟

(عيد بأية حال عدت يا عيد ؟)

لقد حقق أمل دنقل بقصائده الجريئة عن النكسة ، وآثارها ، شهرة واسعة ، وتحقق له من النجاح في عام واحد ما لم يتحقق له في سبع سنوات ، هي عمر كل محاولاته الشعرية السابقة . كان الطريق الى الشعر قبل ذلك طويلا وشاقا أما ، الآن فقد صار أقصر مما كان يظن . وإن كان ما يزال أشق مما كان يتوقع . وذلك بسبب الإصرار على كتابة الشعر اللاذع ، وبسبب اختياره الطريق النبيل والصعب ، طريق إشغال الجلود في وجدان الجماهير الناضجة المهزومة تلك الجماهير التي كانوا وما زالوا يتحدون عنها في القصائد ، وفي الخطابات وفي الصحف كما يتحدون عن فئران التجارب : وأرباب العامل ولكن دون احساس حقيقي بما تعاني . ولعل أهم ميزة يتميز بها شعر كبير - كامل دنقل - أنه لم يكن يخاف من شيء ، أو يخاف على شيء . وقد ساعدته عفوية التلقية وطبيعته غير المتضبطة على الاحتفاظ بنقاته وتمرد .

نفوس ، والاقلام تفرى وجهها الموح
وهذا أنا - الآن - ارى في غمك المكنون :

صيفاً كثيف الوجه

ومدنا ترتج

وسفنا لم تنج

ونجحة تسقط - فوق حائط المبكى -

الى التراب

وراية (العقاب)

ساطعة في اوج ..

والتين والزيتون

وطور ، سينين وهذا البلد المحزون

لقد رايت ليلة الثامن والعشرين

من سبتمبر الحزين :

رايت في هتاف شعبي الجريح

(رايت خلف الصورة)

وجهك .. يا (منصوره)

وجه لويس التاسع المسود في يدي (صبيح)

رايت في صبيحة الاول من تشرين

جندك .. يا حطين

يكون .. لا يدرون ..

أن كل واحد من الاثنين

فيه .. صلاح الدين

كان الليل داكنا مكتئباً حين رجنا من حفل
للتانين ، وكانت الأضواء الصفراء في الميادين
والطرقات قد زادت اصفراراً وشحوباً . وكان
زميلنا الذي يقود سيارته والدعوى تملأ عينيه
.. يريد انقسم الذي أطلقه أمل دنقل وكان
منه يحتم بمودة سيئاً وبسقوط النجمة السادسة
من فوق حائط المبكى الى التراب .

ومع الفيتوري . ونزار قباني ، وقد اشتهر لكل
هؤلاء قصيدة أو أكثر في مهاجمة شخص
عبد الناصر بالذات وقد ظلت القاهرة مفتوحة لهم
بعد موافقهم ، كما كانت قبل ذلك ، وقد ظهر
في وقت متأخر من حياة عبد الناصر بعض
الشعاعين الذين حاولوا من منطلق المنافسة غير
المتكافئة الاساءة والتشويه المعتمد لمواقف بعض
الشعراء خارج مصر ، مما اضطر عبد الناصر
نفسه الى أن يتدخل ويضع حداً لهذه الظاهرة
المعادية للشعر والشعراء .

كان عبد الناصر يدرك أن الشاعر الحقيقي في
مصر وفي بقية الأقطار العربية يشكل طاقة
حاسية واكتشاف خلاقة فالشاعر ليس كزرقاء
اليمامة يرى الأشياء عن بعد ، ولكنه يرى
الأشياء والأحداث بمن بصيرته الشعرية ، ويتنبأ
بها قبل وقوعها وقد نشر الشعراء في مصر قصائد
تنبأت بالنكسة ، ونهت الى ما حدث قبل أن
يحدث ، ونشرت الاهرام فيما اذكر قصيدة
للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة قبل النكسة
باصابع . وكان عنوان القصيدة (نحن غزاة
مدينتنا) ، وكانها كانت تقرأ ما سوف يحدث
في صحائف مكتوبة من قبل .

لهذا كله كان غياب عبد الناصر ، بالنسبة
للشعراء ، ولأمل بخاصة تجربة بالغة القسوة
وادرك يومئذ أنه كان الطفل اليتيم يحاول أن
يدفن أحزانه ، وأن يوارى دموعه بعيداً عن
الآخرين ، وحين جاء دوره التي قصيدته بصوت
متهدج خفيض :

والتين والزيتون

وطور سينين ، وهذا البلد المحزون

لقد رايت يوماً : سفان الافرنج

نفوس تحت الموج

وملك الافرنج

يفوس تحت السرج

وراية الافرنج

الصعلوك المعاصر :

الصديق الشاعر حسن توفيق ، وقد زرتهما في هذه الشقة عشرات المرات رافقني في معظم الزيارات الأخ الشاعر محمد الشرفي أثناء عمله في سفارة اليمن بالقاهرة وقد اعتدنا أن نذهب الى الشقة قبيل الغروب وفي كل مرة كنا نرى أمل دتقل إما نائما ، أو مشغولا باعداد طعام الغداء مع زميله وكنا نقضى فترة انتظارنا للطعام في حديث عن الشعر والأدب ، وفي قراءة بعض القصائد وكان الغداء متواضعا في كل يوم ولا يزيد على البطاطس ، وأرغفة الحبسز وبعض الأوراق الخضراء .

كثيرا ما أمضينا الساعات الطويلة بصدد أن يتناول الشاعران طعامهما في أحاديث أدبية وفي معظم الأحيان كنا نتوجه الى دار الأدباء أو الى منزل الصديق محمد الشرفي لقضاء سهرة أدبية لا تقتصر على أمل وزميله ، اذ غالبا منا انضم اليها صلاح عبد الصبور ، وأحمد غنبد المطفى حجازي ، وغيرها من الأدباء والشعراء الكبار الذين كانوا يضيئون الليالي بأحاديث الفكر والأدب ، وبروائع الشعر ، ولعل الفترة التي قضاهم أمل دتقل في شقة ميدان العيسوزة هي أسوأ فترات حياته ، وأحفلها بالمتاعب وانتفاء الاستقرار والغريب انه بالرغم من تلك الحال - وربما بسببه كانت تلك السنوات هي أخطر وأهم سنوات الانتاج الشعري وأهم سنوات المواجهة الحادة بالكلمة . وفي هذه الفترة كتب أمل أهم قصائده وأجملها واكتسب شهرة فائقة فقيزت به من بين شعراء الشباب الى مستوى صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المطفى حجازي وكانت قصيدته « أغنية الحكمة الجبرية » حدفا في تاريخ الشعر السياسي في مصر ، وفي الشعر العربي بأجمعه عام ١٩٧٢ م ، ومنها هذا المقطع الذي يخاطب الشاعر فيه مصر :

كان وصفه الشاعر الصعلوك ، يتردد كثيرا في الأوساط الأدبية المصرية كلما ذكر أمل دتقل وكثيرا ما قيل هذا الوصف بحضوره فينشاحك ويعد هذا الوصف تحية كريمة لشاعر معاصر ينأى بنفسه عن الاقتداء بالشعراء المبدعين ، شعراء الحواضر والصالونات المعطرة . كان واحدا من موكب جليل للشعراء الصعاليك المعاصرين . الذين يرغبون عن عالم الغريات المختلفة ويرغبون في أن يظلوا خفافا نظافا لا تأسره زينة الحياة الدنيا ، ولا تفدهم الا بمقدار ما تمكنهم مملحاتها الصغيرة من الكتابة والابداع .

ومن حسن حظ الشعر العربي في مصر وفي بقية الأقطار العربية أن الشعراء الحقيقيين لم يرتفع بهم شعرهم أو بالأصح لم ينخفض بهم الى مستوى البذخ المادى وترف الحياة . وقد أثبت الشعر على مر العصور بما في ذلك العصر الحديث أنه كفيلا بأن لا يلقن أسرار الحقيقة ولا يضع ناره المقدسة الا في النفوس الزاهدة . والقلوب البريئة من التطلعات المريضة ، وقد ظلت تلك هي أبرز سمات الشعراء الحقيقيين جيلا بعد جيل ، فلم تلوح بهم الرغبات الخاصة ، وتدفع بهم بعيدا عن الشعر وعن الناس . وان كان قد حدث غير ذلك فهو استثناء عن القاعدة والاستثناء كما يقول المناطقة لا يمول عليه ولا يؤخذ به .

واذا كنت قدشرت فيما سبق من حديث الذكريات الى ملامح صغيرة من حياة الشاعر الراحل ، فان شريطا طويلا جافلا بالذكريات التي تتواكب من قاع الأيام الراحلة ، ولعل أكثرها بروزا ووضوحا صورة أمل دتقل في بيته أو بالأصح في إحدى الشقق الكثيرة التي استأجرها الواحدة بعد الأخرى لتكون مقرا للنوم . كانت واحدة منها شقة أرضية من غرفتين ، في ميدان المعجزة ، استأجرها لفترة وعاش فيها مع زميله

اذكرني فقد لونتني المناوين

في الصحف الخائنة

لونتني لاني منذ حزيران لا لون لي

غير لون الضياع

فيلها كنت اقرأ في صفحة الرمل

والرمل أصبح كالعملة الصعبة ، والرمل

أصبح أبسطه تحت اقدام جيش البغاع

فاذكرني كما تذكرين لهروب ..

والطرب العاطفي ..

وكتاب (العليد) وزينة رأس السنة

اذكرني اذا نسيته شهد العيان

ومضبطة البرلمان

وقائمة التهم الملعنة

والوداع .. الوداع

أنشودة البساطة :

كان أمل دنقل شاعر البساطة في زمن التعميد والغموض ، ولول ما يلت الانتباه في قصائده البساطة الحادة المصقولة التي تتحول الى أنشودة مفرطة التواضع . « أنشودة البساطة » تعبير حديث أطلقه بين شباب الكتاب والشعراء الكاتب الفنان يحيى حقي . والبساطة عند ذلك الشيخ الوقور - كما فهمها جيل أمل دنقل - لا تعني التمرد على القواعد اللغوية أو الخروج على الأسس الفنية للكتابة ، ولا تعني الرقة والتبسيط وإنما تعني تلقائية تناول ، وعفوية التعبير ، والابتعاد عن خشونة اللفظ الى خشونة المعنى ، وتحويل العمل الأدبي من فن لا يفهم محتواه سوى نفر قليل من الكتاب .. الى أنشودة جماعية وإلى لغة فن ووجان . ومن السهل جدا ان ينتج المتلقي فضلا عن المدارس - تجربة أمل دنقل الشعرية وأن يتبين ملامح القراءة في هذه التجربة التي تختلف عن تجربة الآخرين ، من زملائه ، ومن الشعراء الذين سبقوه .

وقد ظلت تجربته متميزة منذ البداية الصحيحة الى ان توقفت بموته .

وكانت بساطته في تناول تجعله يرى ان

الفرار من الباشرة لا يعنى الفرار من المحيط المباشر للواقع . ولا تعنى الفرار من مواجهة المذاب الانساني ، واختراب والدمار والتشويه .

وهذا الموقف جعله لا يقيم كبير وزن لما يسمى بالانفاس الشعرية ، او بالعاني المعقدة ، وهو في ثمره القليل الذي تضمنته مقابلاته المنشورة في الصحف والمجلات لا يكف عن الهجوم السافر الحاد على كثير من شعراء القصيدة (المتجاوزة)

وهو يرى ان معظم التجاوز يقف عند دائرة اللغة وحدها وعند الشكل وحده ويعتقد ان ذلك الصنع لا يزيد على كونه نوعا من الهروب عن مواجهة الواقع « ولان فقدان الثقة عند الشاعر في تغير

هذا الواقع قد أدى الى أنواع من استجلاب وسائل فنية تمت في ظل حضارة مختلفة لا تصح محاولة فرضها عن المجتمع التفاضلي - العربي - ومن هنا تحول الشعر الحديث الى شعر متقفل ،

في حين ان وظيفة الأساسية هي في ارتباطه بالناس . وقد كان انتصار الشعر الجديد منذ البداية راجعا الى ارتباطه بالناس وتجاوبهم بالتالي معه ، وتخليهم عن الشكل القديم . ومن هنا

زمن هذا التجاوز للواقع يحتاج الى تجاوز للطرائق الفنية التي يتم بها التعبير عن هذا الواقع ، واستحداث طرائق بديلة ، واستجلاب للذاهب فنية ، أو لجوء الى الايهام بمحاولة تغيير الواقع أو الايهام بالثورة عن طريق ثورة شكلية فقط . أي تكون الثورة على مستوى الشكل فقط (١) »

ونمها يكن نصيب وجهة النظر هذه من الخطأ أو الصواب فإن ورامها موقف شاعر كبير يدرك أنه خارج من أحزان أمة كبيرة ، أسيرة أخطوط

(١) ندوة مجلة فصول عن قضايا الشعر المعاصر المجلد الأول . العدد الرابع يوليو ١٩٨١ .

لماذا : هذا هو السؤال الذي يبحث صديقي في رسالته للدكتورة عن اجابة عليه ، وهو يتلمسه عند عدد من الشعراء الأحياء ، وعند بعض الأدباء الذين توزرهم المحنة التي انسجبت الى عصرنا من المصور القديمة .

وقد تذكرت محنة الشعراء هذه الأيام ، وأنا أعيش ذكريات محنة صديقي الشاعر أمل دنقل فقد عانى بالإضافة الى محنة الفقر محنة التكفير نعم محنة التكفير وكانت قصيدته (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) واحدة من التصانيد التي وضعها خصومه في قائمة الاتهام . والقصيدة تدعو الى التمرد ضد الطغیان ، وتجد دور العبد سبارتاكوس الذي امتشق السيف في وجهه اليهودية ، وفي وجه - روما - العابثة بانسانية الانسان . ومطلع القصيدة هو الأكثر إثارة يقول :

المجد للشيطان .. عبود الرباح
من قال « لا » في وجه من قالوا (نعم)
من علم الانسان تمزيق العدم
من قال (لا) .. فلم يمت ،
وظل روحا ابدية الالم !

المجد هنا ، ليس للشيطان « ابليس » ولكنه للشيطان « سبارتاكوس » ذلك العبد الشجاع الذي اشتاقت نفسه للحرية فقال « لا » في وجه (القيصر) وكانت النتيجة أن اسمه ظل على كل لسان ، وظلت روحه ابدية الالم نزرع الشجاعة في نفوس العبيد ، وتدفع بهم الى الصفوف الأولى من المواجهة . وقد فهم من لا يدركون طبيعة الشعر ، وأساليب تعبيره الخاصة أن الشاعر يجد ابليس ، وأنه بذللك قد كفر ! وراحوا يصرخون ويستعدون عليه ، الا أن الصرخات ضاعت في أرض مصر الواسعة الأرجاء وظلت تتردد همسا في دهاج الكرايمه الى أن رحل الشاعر عن عالم الحقد ، واتخذ الله الى جواره الرحيم الكريم .

خطر هائل من الممانه والمشاكل ، ولابد أن تحس بالخطر الذي يتهددها ، وعلى الشاعر بالذات ان يوصل هذا الاحساس الى وعي الأمة . والا تتحول قصائده الى مفردات قاموسية مجردة عن أى معنى ، او الى معان مطلقة تسعى الى تخدير الوعي وامانة الحواس . بدلا من ايقاظها ، وفي مرحلة الهوان لابد أن يتخلى الشاعر عن الوقوف في دائرة الاحلام الذاتية ، وقبل أن يحاول التحرر من القوالب الميتة أو التي يراها عليه كذلك أن يتجنب الوقوع في ما هو أخطر من هذه القوالب كالتشكيكية ، وتزييف الواقع ، تلك هي بساطة أمل دنقل التي جعلت من شعره صوتا عيقا وقويا وبسيطا ، ومن المهم قبل ذلك وبعد ذلك ان نعلم أنه هو نفسه قد كان انشغودا من البساطة والتواضع .

تمجيد التمرد في زمن الخنوع :

قضية الاساءة الى الشعراء ، وتكفيرهم ومحاوله الانتقام من كبارهم تحت مختلف الادعاءات ، قضية شغلت الجانب الأكبر من تاريخ الشعر العربي ، ولم يكد يسلم في الماضي من تهمة الزندقة والحادا سوى صفار الشعراء ، ممن لا وزن لهم في الحياة والشعر على السواء .

وقد شغلت هذه القضية عددا من الباحثين . وقد تلقيت منبذ وقت قصير رسالة من باحث صديق تشغله القضية ، ويعد عنها رسالة دكتوراة ، يمكن عليها منذ خمسة أعوام . وقد لخص الصديق الهدف الذي يسعى اليه من وراء دراسته تلك ، بتقديم محاولة للتعرف على الأسباب الكامنة وراء محنة الشعراء ، ولماذا الشعراء بالذات ؟ ! وقد رأى من خلال البحث الموضوعي القائم على النزاهة - وهو لا يكتب الشعر - أن كثيرا من التهم التي وجهت للشعراء كانت موجهة في الوقت ذاته نحو الفلاسفة ، ورجال الدين ، وأصحاب المذاهب ، والمتكلمين ، ولكنها كانت مع الشعراء - عبر المصور - أكثر حدة

بتغيرات العصر وتطوراته • في مواجهه جدار
اليأس والأحباط :

آه .. ما أقسى الجدار

عندما ينهض في وجه الشروق

ربما نلتقي كل العمر .. متى نثقب ثغرة

ليمر النور للأجيال مرة !

.....

ربما لو لم يكن هذا الجدار ..

ما عرفنا قبضة الضوء الطليق !

وضع أمل دتقل هذا المقطع الصغير افتتاحية
لديوانه الاول (البكا، بين يدي زرقا، اليمامة)
ولاختيار هذا المقطع ، وللمحرص على أن يتصدر
فاتحة الديوان البداية مفرى خطير ، يلخص
بمرارة خيبة الأمل ، والشعور بالعجز ازاء مختلف
أنشكال الاحباط في الواقع العربي المعاصر .

وصورة هذا الجدار الذي ينهض في وجه
الشروق الخاص ، وفي وجه الشروق العام ، ليسد
النور ويمنع كل ومضة أمل . صورة هذا
الجدار تعكس منذ البداية الشعور اليائس ،
المحيط ، ولكنها في الوقت ذاته تكشف عن
استعداد شجاع وجرى لمواجهة هذا الجدار
ومحاولة التغلب عليه ، وكأنى بالشاعر في
بداية حياته يشعر بوعودة الطريق واتساع
المسافة ، لكن تقاؤل الشباب جعله وهو يقترب
من الجدار يشعر بالزهو ، لأن الجدار يعطى حياته
قيمة ومعنى . فأى معنى لحياة لا معاناة فيها
ولا مكابدة ؟ حتى (سيزيف) نفسه ، ذلك
البطل الأسطوري المحكوم عليه بحمل الصخرة
الى القمة ، لكى تعود الى القاع ثم يعود هو الى
حملها من جديد الى القمة في رحلة عذاب لا

تجد كتب الشاعر قصيدته في الاسكندرية .
وفي شارع الاسكندر الاكبر ، وهو يتذكر
الجوع الفقيرة الفقيرة وهي تسير في الشوارع
محنية الظهر متقلة الأرواح ، فكتب قصيدته التي
حاول فيها أن يعلم الجماهير العربي المضطهدة
أن يسول (لا) . حتى وان كانت العاقبة لا
تختلف كثيرا عن عاقبة ذلك النثر الملق في
مسنفة على مدخل المدينة الظلمة :

معلق انا على مشاق الصباح

وجبهتي - بالوت - محنية

لاني لم احنها .. حيه

يا اخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرفين

منحدري في نهاية المساء

في شارع الاسكندر الاكبر :

لا تتجلوا .. ولترفعوا عيونكم الى

لانكم معلقون جانبي .. على مشاق القصير ..

فلترفعوا عيونكم الى

لربما .. اذا البت عيونكم الموت في عيني

يتسم الغناء داخل ..

لانكم رفعتم راسكم مرة .

وبعد ان ظهرت آلام المرض انصيف روح
الشاعر الكبير وجسده الهزيل ، وعندما رحل
الى جوار ربه الفقور الرحيم لا أشك في أنه قد
غفر لخصومه ، ولكن هل اعتذر له هؤلاء ؟ وهل
حاولوا أن يستغفروا لذنبهم الكبير ، ذنب اتهام
المبدعين ، وذنب قتل المواهب ؟ كان الشاعر
متها منذ كان متنبى القبيلة وصوت أحزانها ،
رجال الدين يتهمون بالتجديف والاحاد ، ورجال
السلطة يتهمون بالخروج على النظام ، ويتهربون
الفوغاء على إثارة الشعب ، وتحطيم الاستقراء
الوهم .

ومن سوء حظ الشاعر الحقيقي في العصر
الحديث أن التهم القديمة لم تتغير ولم تتطور

دما ، وإن يظل أبناؤها هكذا حيارى وتتقاذفهم
الهموم إلى نهاية العالم .

أخيرا أى شعور حزين يمترينا ، ونحن نودع
بالكلمات شاعرا عظيما ، عاش مخلصا للكلمات
وللوطن . وأى احساس فاجع يدهشنا ونحن لا
نكتب بالكلمات كل يوم سوى وئاه حزين ، لأروع
أبناء هذا الوطن ، ولأروع ما فيه من صدق
وتقاء .

اليمن : د . عبد العزيز المقالح

تنتهى بين القاع والقصبة . أى معنى لحياته النافهة
المكرورة أن خلت من هذا العذاب الضمنى الرتيب
بجهد الانسانى أن يفتح فيه نفرة للنور . نور
المعرفة والتغيير إلى الأفضل والأجمل والأبقى .

وإذا كان الشاعر الكبير أمل دنقل قد طس
يحفر في الجدار ورحل قبل أن يتدفق شلال
النور المنتظر ، فإن كلماته ستظل تواصل الحفر
والطرق على وجه الجدار الواقف في وجه الشروق
إلى أن ينهدم الجدار ، ويتدفق أنهارا من الأضواء
فمن غير المقول أن تظل الأرض العربية تنزف



الهيئة المصرية العامة للكتاب تقدم

أعمال الشاعر الراحل

أمل دنقل

أوراق الغرفة ٨

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

لامرثية

□ يسرى خميس □

في الظهيرة ، يُستثمرُ الوقت
يُستثمرُ الموت ! !
*
في المساء سمعناك :
صوتك ، هذا الغضوبُ الخشب
وحزنك ، هذا الحريرُ القصب
كبرياؤك
هذي المهورُ التي تتقاذف في الساحة المغلقة
تتجنبُ في صدقها العشب ، تدمي جباههم
المطرقة
تنحط على الحواجز والوقت ، تمرحُ
أكذوبةُ في المدينة كالأخطبوط. تقول بذلك
مت
أستغفرُ الله ! !
الجرائدُ تكذبُ ؟
المسجلُ ؟
المستفيضون ؟
أم ترائي نعت ؟ !

طالعنا الجرائدُ في الصبح أنك مت
أسفنا ، وقفنا استراح ، وراح المشاغبُ ،
الشوك ، الشفرة القاطعه .
تفصّدُ الدّمَ ، تقطعُ في الاتجاهين تنتزع
الأريطة
وتعزّي الجروح القروح المواجه للشمس ،
تحمي اليمامة في العنق ، والتسيلة .
استراح وراح ،
راح إلى حيث جاء
إلى أمه ، الأرض تحضنه تحتويه
نتحمّله - القنفذ المستفزّ - الرياح
وتحمّله في اتجاه السماء
تبشره لليمام الحزين على الفصن قمحاً .
فيهذا .
استراح وراح
واستراحوا . .

فاتحة الربيع المهاجر

□ محمد الطونى □

وداعاً أمل
أو سلاماً أمل . .
كيف أغلنت موتك مشتقاً كبرياء الرياحين
مشتعلاً فى شموخ المجانين ؟
يا أيها الولد التفجّر فى زمن هامر
من يُفتى لجروح المساكين ؟
أنت الموزع بين النبوة
بين اشتهاؤ الحساسين . .
بين التشيد
وبين وصاياك تفتح ذاكرة الياسمين
على جسد النيل . . من وجع الليل
حتى نخيل الصعيد . .
سلاماً صديق الزنابق والأغنيات
هل أراك ؟
وهل نلتقى فى رصيف التسكّع والقهر ؟
تعرف أن مكابدة الأنبياء
نزيف يغيء فضاء التراثيل والصلوات . .

فكيف أكذب أن النىء الصعيد مات ؟
وأن الذى آخر الليل يسكن وقت الأناشيد مات ؟
وأن الذى يتشرّد فى شغف الحلم مات
وأن الذى يتعذب فى أوج إشراقه
وتبارحه
فتبايمه سورة النار . . مات . .
وإن الذى يتعاطى الصهيل ،
ابتكار الطفولة والفرح المستحيل ،
وبوح البنفسج . . مات . .
سلاماً صديق المحال
السؤال
الخيول ،
اليقين السماوى
والإغتراب الرمادى
والشفق المتفجّع فى هاجس المفردات . .
وداعاً أمل
أو سلاماً أمل . .

للربيع المهاجر أن يتفجّر في السوسن
الشارد ،

الآن ترقّد في الأخضر الصاعد

انطلق الآن من عنرك الشاهد

اكتب النهر حتى يسيل التشيد على ليّلك
الشرفات . .

ليتضح الفرق بين عذاب الجدول والذكريات

وبين اتساع الصواعق في الذاكرة . .

لا تحاول مع الحلم والإشتغال الرخاوي

أنت اختصرت نداء القصبول . .

مرايا الحقول

وأزهرت في زمن الصخر . .

فانتخبتك أقاليمك القاهرة

أوغلت في الوقت ،

أعطيت جرحك للعشق والمعجزات . .

وسميت كل الشوارع من سطوة الحال عنرك

حين اكتشفت طفولتك الغجرية . .

بخت بأمرارك الذهبية

فوق رصيف التسكع والقهر . .

تسرى لتقرأ سفر الموجد والأمنيات

فكيف لم تعطيت النية ؟

كيف اخترقت دخول الضواحي القصية ؟

بعد رحيلك لم تبقى تحت الوسادة

إلا دفاترك المدرسية . .

صك الوظيفة و (الإستقالة) ،

لم تبقى إلا الوصية . .

تبدأ من طعنة في دليل البلاد

إلى غصة في شواطئ أخرارك العربية . .

تلك دروب نشيدك بين المباحج والحسرات

وأنت تسير أمام دموع القرى

والبحيم الذي عانقته جميع الجهات . .

المغرب - محمد الطوبى

موقفات

□ أحمد طه □

١ - موقف الغيبة :

فتمهل لتجذب كل الأستار ، فكان حجابك
تلك هي الرؤيا . .
آخر قنديل تطفئه الآن وأول أسفارك
فابرح غرقة مولاك وجهاز أحصنتك ودفاتر
أسلافك
وتهيأ للموت الثاني
فالوئ ينتظرون .

ها أنت تعاود غيبتك الأولى
والموت يطير بقلبك نحو الرب ، فتضحك
في خفي واستحياء
وتراوغ جلاديك
وينتظرونك
تفتح دفتر أسفارك
ينتظرونك

٢ - موقف الموت :

تلك غيبتك الثانية
فاقترب ، لا تكن أبعد الأبعين .
وكاشفهمو . .
قل لهم قد رجعت مراراً إلى الأرض
لكنني اليوم ألزم موتي
وأجعل من غيبي آخر العهد بي
وأفارق إسمي
وأفرح ، والخلق مجمعون على الحزن
أهتك أستاره ، وأنشط سترى

والمائدة اكتظت بالوراقين ، فكيف تعد لكل
رغيف جسد
ولكل كتاب أتباعاً ومريدين
أم كيف تعد يديك لأتصاف الموتى
والموتى ينتظرون
كمن تكتب أوراد الفقراء ، وأدعية البررة
لكنك كنت حزينا
يسكن صوتك أسفلت الطرقات
وقلبك أحجار الكمية
تعرف أن الموت الأول لا يسمع الموت الثاني

أقول :

البلاد استراحت من الحلم ، مدت شرايينها
صوب ما ولكنه الحقول من النفط.

والطائرات من المدن الخاوية

أهو الموت أم تلك غيبتك الثانية

جسرك الأبدى إلى أول النيل ، فافتش
الأرض

بأثيك من قتلوك ، فبشر جموع السوى
بمجيئك . .

واملاً جوانحهم فرحاً

تعلم أنهم الضعفاء . .

هكذا ترسل النوار كالكلمات إلى مسكن
القلب

تجمع أصحابك القلماء على اليسر

يستقون بين يليك قلوباً بغير جسم

يقولون للشيء : كن . . . فيكون

فانبسط كالآلف

وانقبض كالسكون

واستدو خلف موتك كالأولياء

تري النيل يحمل صرة أشجاره الناثحات

وأبدان من سبقوك

ويسبق ركب السبايا إلى أورشليم

فهل أنت تنتظر الركب مثلى

أم كنت ترسم بين ضلوعك خارطة تصل

الهند بالمغرب العربي ، ولا يصل القلب فيها

إلى عاشقية

إنه الموت ، يكتب غيبتك الثانية

أو هو النيل ، يخرج عن ظالمية

فاستعد بالمسافة بين الحروف

وبين الكتب

واستعد بالغياب

استعد بالحجب .

قراءة النهاية

مدخل إلى قصائد الموت في أوراق الغرفة رقم: ٨

□ اِحْمَد طَه □

- ١ -

« عبر » عن نبض الشارع السياسي خلال حياته ، وأن التناول الفني « لنصوصه » الشعرية دون وضع « فعاليتها الجماهيرية » في الاعتبار يمثل تجنباً على الشاعر وخروجاً على الأعراف النقدية للشعر الثوري . رغم هذا أراني أبتعد كثيراً عما أرساه أولئك النقاد من قيم ، وإحاول الدخول إلى عالم أمل دنقل الشعرى من خلال الديوان الأخير له ، وهو مجموعة - أوراق الغرفة ٨ - مع اعتبارها قسماً أو ديوانين :

الأول يضم القصائد : الجنوى - ضد من - زهور - السرير - لعبة النهاية - الطيور - الحيل - وهذه القصائد تمثل مجال القراءة الحالية . وهي مجموعة القصائد التي سنطلق عليها قصائد النهاية والتي تسيطر عليها رؤيا الموت .

والثاني يضم القصائد : مقابلة خاصة مع ابن نوح - خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين - بكائية لصقر قريش - قالت امرأة في المدينة - إلى محمود حسن إسماعيل - ديسمبر .

وهي قصائده يجمع بينها الاستخدام الخاص لأمل دنقل لاشارات التاريخ والأسطورة والتراث ، وتوظيفها داخل القصيدة ، وهي كمجموعة تمثل مفهوم « الديوان الشعرى » لدى الكلاسيكيين وهو ما سنتناوله في قراءة لاحقة .

وميراثنا لهذا التقسيم ترتكز على اعتبار أن الديوان الشعرى مجموعة من النصوص التي

للكتابه عن مبدع - ترك العالم حديثاً - ميزات لا نستطيع إنكارها ، فهو بموته قد وضع هذا نهائياً لرحلة إبداعه ، وبالتالي لم يعد « مشروعاً » يوجب التوجس والحذر عند تسلوله ، كما أن الضمير الأدبي العام - في العادة - يكون أكثر قابلية لفقران ما يقع فيه الكتاب من تجاوز لوظائفهم ، إلى وثائق أبعد ما تكون عن الكتابة . واقرب ما تكون إلى الكهانة في بيوت الأبدية ، كما يقود تصور « الضمير العام » لقيمة المبدع خطي الكتاب الذين يؤثرون الطمانينة والأمان ، وتجنب الوقوع في خطر الغفلة أو احتمالات الكشف .

أما عن أمل دنقل ففي رأينا أن تناول شعره يتسم بكثير من الخطر لسببين :

١ - أنه يمتلك حضوراً لدى جمهور الشعر الحديث في مصر لم يمتلكه شاعر آخر وبالتالي فهناك خطر مخالفة هذا الجمهور والوقوع في دائرة زجره أو خطر الانقياد له والتخلي عن المهمة الأساسية للكتاب وهي الجدل مع الواقع لا الانقياد والطاعة له .

٢ - هناك أيضاً جمهور النقاد المدرسين والمقائدين . المدرسيون يرون فيه الشاعر الفذ لكونه مارس تمرده الشعرى داخل حقلهم الجمالي ، لم يتجاوزوه ، والمقائديون يرونه الشاعر الذي

« فالأسلوب لسان مستقل بذاته ، جنوره اساطير الكاتب الذاتية واسراره ، كما أن الكتابة مليئة بذكرى استعمالها السابقة لأن اللسان ليس أبدا بريئا ، فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بشكل سرى إلى قلب الدلالات الجديدة » (١) .

فاذا كان الشعر يتخلق في اللغة بقدر ما تحمل من دلالات وإيهامات تم اكتسابها من خلال استعمالها في واقع بعينه ، وتمثل بنية اجتماعية وثقافية ضمن بنيات مجتمع بعينه ، فكيف نفترض أن التفاوت - على كافة المستويات - بين التجمعات القومية المتكلمة بالعربية لا يتضمن « الكلام » المتولد عن اللغة ، وهي إحدى البنيات الأساسية في أي مجتمع ، رغم أن هناك بالطبع ما هو عام ومشترك بين هذه المجتمعات ، وهو بالتحديد اللسان الذي يمتلئ بالتراث العربي ، وهو جزء من التراث الإسلامي .

غير أن هذه المحاور الثلاثة التي أشرنا إليها تمتلك ، بالإضافة إلى هذا التراث العام ، تراثا أقدم وأكثر عراقية ، استطاع احتواء الرافد الجديد ، وحضه ، وتمثله ، ليصبح ضمن المكونات الحضارية لهذه الأمم البالغة القدم .

والقراءة الأولية لشعراء هذه المرحلة تكشف لنا أن معظم شعرهم عبر عن « الفكرة » ، وانشغل بها ، ولم يرق إلى مستوى خلق « التجربة » والفوضى داخليا . كانت قصائدهم تمثل الإجابات الكامنة ، بينما التجربة الحية - دائما - ما تعج بالأسئلة التي تخرج عن مدار العقل وهيمته متعلقة .

ونستطيع إجمال أهم أسباب عدم خصوصية شعر هذه المرحلة في الآتي :

١ - اعتماد معظم الشعراء على التعامل مع التراث الإنساني كمعلومات . قبل أن يتم حضه ، وتمثله . ويصبح مكونا ضمن مكونات وجدانهم الشعري . مؤكدين انهم أمام النموذج الأوربي .

٢ - هواجس حسنة الحركة لحركات سياسية ارتبطت بشعارات ذات بعد قومي عربي تآثر بها معظمهم - سلبا أو إيجابا - « وعندما تطفئ

تشتبك في خلق مناخ معين ، وتكون حصيلة رؤية فنية واحدة ، يبعدها التقني والردوي - أي أن الديوان المعاصر يمثل مرحلة فنية من عمر الشاعر الإبداعي ، وهي لا ترتبط - بالضرورة - بالمراحل الزمنية لواقع الشاعر .

وقبل التعامل مع النص الأخير لأمل دنقل يجدر بنا إيراد بعض الملاحظات على هذا البناء المشوش المسمى « بالشعر العربي الحديث » ، على الأقل ليعصنا ذلك من الفرق في طوفان المفاهيم المطلقة والمجانية التي ازدحم بها الواقع الشعري ، والتي لم تستطع - رغم مرور قرابة نصف القرن على خلخلة القصيدة العمودية - تاصيل أو تأسيس قيم جمالية نفعنا من العودة الدائمة إلى البدايات ، كلما تطرقنا للحديث عن شعرنا المعاصر .

- ٢ -

بعد جيل التفعيلة الأول - وهو الجيل الذي بدأ الكتابة بعد الحرب العالمية الثانية - يمكننا ملاحظة أن الشعر المكتوب بالعربية انقسم إلى محاور ثلاثة :

- الشعر المصري
- الشعر العراقي
- شعر منطقة الشام

بينما تمثل باقي المناطق المتكلمة بالعربية توابع لهذا المحور أو ذاك ، أي أن مصطلح « الشعر العربي الحديث » لم يعد يعبر تعبيرا دقيقا عن الشعر المكتوب بالعربية حاليا ، بل أنه في تقديرنا لم يعد مصطلحا صحيحا بالمرّة للدلالة على شيء محدد ، يمكننا تلمس خصوصياته أو دراسته ، خاصة وأن الشعر يعد أكثر الفنون اللغوية اغراقا في المحلية ، لكون الكلمات في الشعر ليست « أدوات تعبيرية » ، أي أنها ليست محايدة ، أنها مادة الخلق والإبداع ، وهي رغم كونها « الملك المشاع بين الناس » كمفردات إلا أنها عندما تتحول داخل القصيدة إلى وحدات دالة ومولدة للدلالات ، ضمن شبكة العلاقات الجديدة داخل القصيدة ، تصبح « أسلوبا » ، تصبح كأنها شديد الخصوصية - كالبصمة - لا يمكن تكراره :

محدودة الأفق ، ارتبطت بتصورات سياسية ، ومنيت جميعها بهزيمة فادحة ، وفشل ذريع .

ولعل أهم ما تركه هذا الجيل لما تلاه من أجيال هو زحمة هذا الباب العتيق والاشارة الى طريق الخروج منه ، هذا الجيل يشبه في ذلك جيل « التنوير » الفكري ، الذي نقل أكثر مما أضاف ورسم خريطة الطريق الى الهداية ، رغم أنه لم يسلك هذا الطريق قط .

★ ★ ★

وللخول الى عالم شاعر ما ، ينبغي البحث - بداية - عن عنصر أو مجموعة من العناصر الجمالية التي تمثل متكنا أساسيا في شعره منذ بدايته وحتى كلمته الأخيرة ، قد تمثل تجربة الشاعر الكاملة في مجموعة من المراحل الفنية التي تبدو وكأنها حلقات مكتملة ومنفصلة عن بعضها ، غير أن التوغل في نصوص الشاعر لا بد وأن يقود الى الكشف عن هذا العنصر المهيمن ، أو هذه العناصر المشتركة ، وعندما يكون « أمل دنقل » هو الشاعر الذي نحاول كشف أسرار عالمه الجمالي فاننا لا نجد صعوبة كبيرة في محاولتنا ، فهو - اذا استعمرنا لغة التاريخ الطبيعي - شاعر « نموذجي » لاجراء مثل هذه التجارب ، فعالمه الشعري واضح المعالم ، محدد القسمات ، ووسائله الجمالية وثيقة الصلة بالقيم التي تأصلت على ارضية القصيدة المكتوبة بالعربية ، منذ جيلهما الأول « الجاهلي » ، وحتى جيل التفعيلة المسمى بجيل الرواد .

بالإضافة الى ذلك فإن « أمل » نادرا ما يخرج - في شعره - من الصام الى الخاص ، فالصام الحاسج ، والحسنة الواقعي . يمتلئ الهاجس الرئيسي الذي يدفعه الى الكتابة ، فإذا استعمرنا « لغة الصوفية » فإن « أمل » شاعر من شعراء الشريعة لا الحقيقة ، والظاهر لا الباطن .

والعنصر الرئيسي أو المهيمن في شعر أمل دنقل هو المفارقة . ومن الصعوبة ان نجد قصيدة لأمل دنقل لا تعتمد هذا العنصر كأساس في تكوينها البلاغي . نجد هذا منذ بداياته الشعرية ولناخذ مثلا على ذلك قصيدته الشهيرة التي كتبها

الأحداث السياسية والاجتماعية حقل الشهور الأدبي كليا ، ينتج عن ذلك نموذج جديد من محترفي الكتابة ، نموذج على منتصف الطريق بين التناضل والكتابة . وتولد كتابة نصالية متحررة كل التحرر من الأسلوب » (٢) .

٣ - رغم ان هذا الجيل قام بخلخلة العمود الشعري ، والخروج على القواعد الخليلية - بشكل محدود - فإنه لم يستطع اختراق التسبق العتيق للغة العربية ، وهو الأكثر سطوة من عروض الخليل ، لأنه المكون الرئيسي للذاكرة المتوبة عند الشاعر ، والتسب اللغوي الذي أبدع من خلاله الشعراء الجاهليون ، لا بد وأن يشكل حافظا متيقا تجاه الابداع الشعري عند شعراء الربع الأخير من القرن العشرين . أي أن الخروج على العروض دون خروج مماثل على شبكة العلاقات الخاصة بالأنساق اللغوية القديمة . لا يعد تحولا جذريا باتجاه الهداية . لعل هذا هو السبب الذي يجعل البعض يجد صعوبة كبيرة في ادراج « الماغوط » ضمن شعراء قصيدة النثر ، لأن « الماغوط » خرج على التفعيلة ، وظلت ذاكرته اللغوية الشاملة أسيرة التسب الذي أنجبها .

- ٣ -

يمكننا اذن أن نعتبر أن جيل التفعيلة الأول يمثل - في الواقع - آخر أجيال القصيدة الكلاسيكية بعد تهرتها ، ووصولها الى طريق مسدود . كما أننا - بالتالي - مازلنا نعيش مرحلة البورة على القصيدة الكلاسيكية العربية . وان تخطى هذه القصيدة مرهون بعوامل يأتي في مقدمتها غلبة الخصوصية المحلية في القصيدة الجديدة على « العمومية » العربية التي يفرضها ويكرسها التسب الصائم للغة الكلاسيكية . وتراث العمود الشعري .

ويمكننا أيضا أن ندرك أن الثورة التي نحاولها في القصيدة لا تحدنها قصيدة أو شاعر ، وبالتالى فالفاظ مثل « الرادة » و « الإمارة » هي في الحقيقة انعكاس أولى لنظرات قشرية ومسطحة للشعر ، وهي تعبير عن « هبات » شوقينية

١ - لغة المفارقة وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين ، وهي استراتيجية قول تقسدي ساخر ، وهي تعبّر عن موقف عدواني ، ولكنه تعبّر غير مباشر يقوم على التورية ، وهي طريقة لخداع الرقابة ، حيث انها شكل من الاشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة ، فهي قد تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه . بيد أنها تحمل في طياتها قولا مغايرا له .

٢ - ولغة المفارقة وسيلة لقتل العاطفة المفرطة ، كما أنها تمثل موقفا من التراث الحضاري ، حين تنجس الى اعادة تقييم التراث الفني الموروث ، من خلال اعادة سياغته ، وتشكيله ، وتفسيره . وتحويله ، وهي استراتيجية الاحباط واللامبالاة وخيبة الأمل . ولكنها - في الوقت نفسه - تنطوي على جانب ايجابي - باعتبارها سلاحا هجوميا فعّالا ، وهو الضحك ، لكنه ليس الضحك الذي يتولد عن الكوميديا ، بل الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد والضغط الذي لا بد ان ينفجر .

٣ - ولغة المفارقة تشتمل على علامة توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول ، وهي بذلك تختلف عن الاستعارة ، انها تشتمل على رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة ، وحل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة ، وهي مهارة ثقافية وايدولوجية يشارك فيها المتكلم والمخاطب .

٤ - ان الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب لا ينجح عنه الغاء قوة المعنى الظاهر .

ولعل الخاصية الأخيرة تتضح من خلال الجملة التي ناقشناها من قبل - المجد للشيطان - فرغم ان معناها الباطن يحمل تمجيذا للثائر ، وحضا على الثورة الا أن معناها الظاهر لا يقل قوة عن المعنى الباطن ، وهو تحطيم النموذج التراثي المقدس للنص الآخر للجنة وهو - لعنة على الشيطان .

وفي المجموعة الأخيرة لأمل نجده يكثر من الاعتماد على « المفارقة الشاملة » التي تستغرق القصيدة ، وتنبع أساسا من الاهتمام في مقدمة القصيدة بمناع يخالف المناخ الذي تخلقه القصيدة

« ١٩٦٢ » « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » (رغم اننا بصدد مجموعته الأخيرة) .

المجد للشيطان معبود الرباح

من قال « لا » في وجه من قالوا « نعم »

من علم الانسان تمزيق العلم

من قال « لا » فلم يمت

وظل روحا عبقرية الاكم !

منذ بداية القصيدة يباغتنا أمل بمفارقة تخترق ذاكرة القارئ ، وتحفز حواسه ، لتلقي رؤية مغايرة دون محاولة التسلسل الى ذهن القارئ أو وجدانه . الجملة الأولى - المجد للشيطان - تقوم بعملية « توير » لباقي النص حتى نهايته ، وتؤكد هيمنة الشاعر على قارئه - وهذه إحدى سمات أمل - انه يحدد للقارئ كيفية تلقي القصيدة ، وطريق الدخول اليها ، انه يسوق قولا له دلالة أول واضحة وجلية ، ولكن هذه الدلالة - رغم تحطيمها للبنية الميتافيزيقية السائدة - لا يقصدها أمل وانما يقصد معاني أخرى آنية يهتدي اليها القارئ - بداية - منذ قراءته للعنوان ، وتؤكد عندما يقرأ « المزج الثاني » .

« معلق انا على مشاقق الصباح

وجبهتي - بالوت معنية

لانني لم احنها « حيه »

وتتوالى مفارقات « أمل » على مدى القصيدة ، حتى يختتمها بمفارقة تكررت في قلب القصيدة ، لتكمل الدائرة ، وتعطي للقارئ المعنى المحدد أو « الرسالة » التي يريد الشاعر توصيلها ، كحقيقة لا تقبل أكثر من تفسير :

« وان رأيت طفلي الذي تركته على ذراعها .. بلا ذراع

فعلوه الانحناء.

علموه الانحناء.

علموه الانحناء .»

وترى « ميزا قاسم » (٣) أن لغة المفارقة تكاد تمثل العنصر المهيمن على معظم انجازات أدباء الستينيات ، وتجمل خصائص هذه اللغة في الآتي:

المشاهد المحايد ، ولكنه فى هذه القصائد نراه عنصرا يتداخل بشكل أساسى ضمن عناصر حركة القصيدة ، تمثل ذاته المسرح والنظارة معا ، بينما كانت فى الماضى لا تقوم الا بدور « الجوقه » فى المسرح القديم [الضمص - الضمير - الحكه - النصيح والارشاد .. الخ] .

ولعل هاجس الموت الذى سيطر على رؤيته فى اخريات حياته دفعة الى التأمل فى الكون اللامحدود تأملا داخليا ، وأصبحت الحوادث والموجودات الخارجية لا تمثل دافعا للكتابة باعتبارها « خارجية ومنفصلة عن ذاته » بل انه عقد بينه وبينها صلة صوفية تشبه فى تجلياتها عقيدة « وحدة الوجود » ، فنراه يرى : [الزهور ، والأسرة ، والطيور ، والحيتول ، والالوان .. الخ] رؤية صوفية باعتبارها ذوات عاقله لا يفصلها عن الانسان الا الهيئة الخارجية ، ذوات ذات حس وشعور ، هى فى الحقيقة تجليات لحقيقة واحدة ازلية وشاملة :

« كل باله

بين انعامه والخاله

تتنفس مثل - بالكاد - ثانية .. ثانيه

وعلى صدرها حملت - والغيه

اسم قاتلها فى بقاله !

او : ..

« واستبان السرير خداعى ..

فاوتشى !

وتدخل - كالقنفذ الحجرى - على صمته وانكمش

قلت : يا سيدي .. لم جافيتنى ؟

يقول امل فى « الوجه الاول » من قصيدة

« الجنوبى » .

« كان يسكن قلبي

واسكن غرقتة

تتقاصم نصف السرير

وتصف الرغبة

وتصف اللذلة

والكتب الستارة »

عند اكتمالها ، فهو يبدأ قصيدته الاخيرة - الجنوبى - كالآتى :

« هل انا كنت طفلا

ام ان الذى كان طفلا سوى

هذه الصورة العائلية »

كانابى جالسا ، وانا واقف .. تتعل يدى ؟

انه يهد لنا بتذكر بيت الطفولة الذى يرتبط فى الذاكرة بمجموعة من المفردات الاليفة ، وفى مقدمتها : الأم والأب ، والاسوة ، والرفاق ، والاماكن التى لعب فيها ، وأحلام اليقظة الدائمة .. الخ . غير أن « امل » يسوق فى باقى المقاطع مفردات وجملا تغطي مناخا معاكسا ، وتنمحو دلالاتها حول « الموت » :

« فلسفة من فرس

تركت فى جيبى شجا ، وعلمت القلب أن يعترس

أذكرك ..

سال دعى

أذكرك

مات ابى نازفا .. الخ »

انه لا يتذكر غير « العالم المادى » الذى التى فيه ، ولا ينتقى من مفردات الطفولة المتفجرة بالحياة سوى [أبية الميت ، واخته الميتة ، ودمه السائل ، وموت أبية نزفا ، والقبور ، والأصدقاء الموتى .. الخ] هذه المفارقة الشاملة أو الموسعة ، التى تجمع بين الموت والطفولة ، البداية والنهاية ، هى التى تنظم الإيقاع ، والرموز ، والعوالم الداخلية والخارجية .. ضمن حالة شعرية يمثل الموت معلمها الرئيسى الذى يحاول « امل » تاصيل وجوده فى القصيدة ، فيستحضر لنا ثلاث حالات [وجوه] تكمل رؤيا الموت ، وتسحبها تماما على جسد القصيدة ، محتفظا فى كل حالة بصوته الخاص ، ووجوده الحى ، كطرف فاعل فى القصيدة ، يعاشر الموت ويعايشه وجها لوجه .

ونلاحظ أن وجود صموت امل ، فى هذه القصائد ، يختلف عن وجوده فى قصائده الاخرى ، فهو غالبا ما يتخذ صوت الراوى ، أو الحكيم ، أو

« عاد كما كان ظلالا »

يشاركني في سريري

وفي كسرة الخبز

لكنه لا يشاركني في المראה »

تكرار « في » ضرورة عروضية لا أكثر يحسها القارئ ، مما يرغمه على محاولة « الميت » بالقصيدة ، ومحاولة زحزحة كلمات ، والمجيء بأخرى .

في الوجه الثاني يعرض « أهل » مشهدا آخر يعتمد على المسارقة أيضا . ففي بداية القصيدة نجد عامل البناء « يقني لهذا الفضاء » دلالة على الأمل والفرحة ، والاقبال على الحياة - رغم قسوتها - وفي آخرها نجده جثة تغطيها الجريدة .

غير أن أمل ينتقل الى حالة الموت - في القصيدة - بيسر ، وبلا افتعال (كما في الوجه الاول) :

« كنت اقرأ نصف الصحيفة

والنصف الخفي به وسخ الكاذبة

لم أجد غير عيتين لا تبصران

وخيف الغما »

لم يقدم تفسيراً للموت مثل : « لم تتحمل السقالة ثقل جسمه » كما فعل في الوجه السابق ، وبالتالي نراه أكثر نجاحاً في خلق حالة شعرية ، ذات أبعاد متعددة ، رغم إصراره على القافية « الساكنة » التي تحول « وحدة الحالة » الى مجموعة من الأجزاء التي تحتاج الى تدفق دلالي للربط بينها ، كما في قصيدة « زهور » مثلا :

« وسلال من الودود

التيها بين الخفاة والظلمة

وعلى كل يائه

اسم حاملها في بظائه »

القافية تستغرق الحالة الشعرية فلا يبقى منها سوى التكرار الموسيقي المحدود ، الذي يحاصر لامحدودية التجربة المتفردة ، التي تكثف رؤيا الموت عنصرا يقيم هذه العلاقة الآسرة بينه - وهو في أيامه الأخيرة - وبين الزهرة في لظائنها الأخيرة . غير أن الإصرار على القافية «الساكنة» ، وتكرارها ، يدخل في القصيدة « عنصرا تفرديا » يحول بين المتلقي وبين الحالة الشعرية .

انه يبدأها كمادته بمفارقة أولية ، يتبعها بمجموعة من الإشارات الدالة التي تخلق لنا حياة الصعلوك ومفرداتها ، ثم يختتم القصيدة بطرف المفارقة «الشاملة» الثاني ، وهو في هذه القصائد « الموت » اللامنتقي - العيشي - المفاجيء الذي يحاول أمل مفاجئنا به ، بمجموعة من الجمل ذات الإيقاع النثري الرتيب :

خاض حربي بين جنود المظلات لم ينخش -
عاد ليسكن بيتا جديدا - يدخن علبة تبغ بكاملها -
يجادل أصحابه - لم يصطحب أحدا غير خف .

غير أنه كما ينتج في خلق وتوليد الدلالات ، فإنه كثيرا ما يمارس عملية « تخريبها » أو « قتلها » خاصة عندما يلجأ في نهاية القصيدة الى اختزال معناها ، وتفسير ما غُض من دلالاتها - أو عندما تستغرقه لغة التفاصيل ، فتهرب منه القصيدة ،

ليحل محلها كلام أقرب الى النثر ، فيتحول المناخ الشعري الذي استطاع القبض على مقدماته ، الى حالة نثرية ذات بعد واحد ودلالة واحدة - وبالتالي تتحول الإشارات والعلامات التي تختزنها اللغة الى « معان » تعود اللغة الى حالتها القاموسية كما نرى في نفس القصيدة :

« فجأة مات »

لم يحتمل قلبه سريان المغرر »

انه يجنب بعنف وقسوة ما تكون في تصورتنا من دلالات تتمدد قصد الشاعر بكثير ، ويمارس « حجرا » على حرية القارئ في التلقي ، ويقتصر العلاقة بينه وبين القارئ الى علاقة تابع ومتبوع ، يقوم - منفردا - بطرح السؤال وتفسيره ، وتقديم الاجابة نازكا للقارئ. مهمة التلقي بمعناه النثري لا الشعرى (الذي يقترب من المعنى الصوفي للكلمة ، كمشاهدة ، ومعاناة ، وإبداع ، وخروج كامل من حالة النثر التي يعيشها القارئ الى حالة الشعر) .

انه يكمل القصيدة تماما . ولا يترك للقارئ فجوة واحدة يمكنه ملئها ، والمشاركة في اكتمالها حتى تكتمل حلقات القصيدة .

ولا يمارس « أمل » قتل الدلالات فقط بتحديد مداه ، ولكنه يمارسها أيضا بالوقوع تحت نير العروض ، كما في الجزء الأخير من نفس المقطع :

« امل » يمدنا الى الذاكرة الميتولوجية والدينية عندما نفاجا بان المصائد « يكتب » أسماء من علقوا بأحاييله ، ان فعل الكتابة يردنا الى تصوراتنا عن آلهة أو ملائكة الموت ، وهم يدونون « أسماء » من حانت عودتهم الى دار الأبدية ، « يكتب » حول الاستمارة الموسعة التي تدخل ضمن نسيج المفارقة ، الى مناخ شعري غير محدود تفتقده الفقرة الثالثة ، أو التجلي الثالث للموت ، عندما نرى الموت كائنا كرها ، لا يحب البساتين ، ويرتبط « بالثمر المتعفن والورق المتفصن » ، والزهور الذابلة ، وفصل الذبول والموت في الميتولوجيا : الحريف ، ان « امل » يكتب موتا يعرفه البشر جميعهم ، موتا عاما ، يختلف عن « موت » القصيدة ، موتا لا يفاجئنا بهيئته ، ولا بمفرداته المتتفة ، لذا فان هذا الجزء من القصيدة أضاعها ، وأقلها ارتسائلا بمناخ القصيدة ، ويقطع من القصيدة ، ولا يضيف اليها ، حيث نجد « موت القصيدة » طفا في مقدمتها ، وملاك رحمة يقدم الماء والدواء - في نهايتها ، وهو في قلب القصيدة « صائد ، والفي ، ونأي » ولا يمكن أن يكون - داخلها - هذا الكائن الذي يعلن عن نفسه بما يجعل من اشارات الفناء المختزنة في ذاكرة البشر ، منذ فجر التاريخ .

في التجلي الرابع للموت يقول امل :
« يتحول : امل » .. ونأيا
فيري في المرايا :
جسمين وقلبين متعدين ،
(تقيم الزوايا
وتحكي العيون حكايا)
فينسل بينهما ...
مثل خيط من الحرق المتعبد ،
يلقى دفء مساهما ،
يفرس الناب في موضع القلب :
تسقط رأس الفتى في الفضا .
وتبقى الفتاة ..

مجدلة

ذامله .. !

أبرز ما في هذه الفقرة هو استخدام امل للأفعال ولتفاعيل المتدارك - وهو بحر قصائد

ولعل اعتماد امل على القافية بشكل عام ، والسائكة » بشكل خاص ، يؤكد الانتماء الى جيل التفعيلة الأول - مع ملاحظة تعامله مع الرمز والاسطورة وبناء الجملة .

ولا نستطيع ان نقرر ان هناك فروقا أساسية بينه وبين جيل التفعيلة الأول ، بينما هذه الفروق جلية وظاهرة بينه وبين جيل الحداثة الأول ، أو ما اصطلح على تسميته بجيل « السبعينات » . هذه القافية التي تصنع نهاية للجملة أو البيت أو لافقرة الشعرية يستخدمها امل في قصيدته : « لعبة النهاية » لانها الأجزاء المكونة للقصيدة ، ولذلك فقد كان أكثر نجاحا في استخدام القافية السائكة ، لأنه جعلها تختتم الصورة أو تنهى « حالة التجلي » التي يتخذها الموت عبر أجزاء القصيدة :

« في المادين يجلس
يطلق - كالطفل - نبلته بالخي ..
فيصيب بها من يصيب من السابله :
يتوجه للبحر
في ساعة الله :
يطرح في الماء سنارة الصيد ،
ثم يعود ..
ليكتب أسماء من علقوا
في أحاييله القاتله ! »

في هذه القصيدة ، تمثل المفارقة هيكل القصيدة البلاغي ، يبدأ بها « امل » عندما يجعل الموت طفلا مسكاً بنيلة يصيب بها المارة العابرين ، في الذاكرة يرتبط الطفل المسك بنيلة أو سهم « بكوييد » اله الحب الذي يصيب « السابله » بسهامه ، ليؤكد احساسهم بالحياة لا ليسلبها منهم كما يفعل « كوييد » امل دنقل . ان « امل » يعيد تنظيم وكتابة الذاكرة الانسانية بحيث يتم تفسير مفرداتها كتجليات للموت . فعندما ترتبط - في القصيدة وحشية الموت بهذا الطفل اللاهي ، يعنى هذا أن الموت عيث محض ، وبالتالي فحياة الإنسان هي الأخرى عيث ، طالما خضعت لقانون الصدفة ولا منطقته .

في التجلي الثاني للموت نراه « صائدا » يتوجه للحياة ساعة الله ، الى لحظة التدفق ، والأمل ، والرغبة في استمرارها ، يطرح سنارته ، ولكن

النهاية غير صاخبة ، فالموت بائسامة
« الجيوكوندا » الفاعضة يثق في لحظة النهاية .
وأمل - أيضا - لا ينفى محاولات ضد الموت ،
لقد استوعبه جيدا ، ولم يفاجئه الموت ، بل فاجأه
هو ، وكأنه هو الذي كان يقوم بالبحث عنه
ومحاولة اصطاده .

في قصيدتي « الطيور » و « الحبول » يقيم « أهل »
سياقا كاملا ، يوازيه سياق آخر متصور ،
والعلاقة بين هذين السياقين (انثلاف - مفارقة)
تمثل حركة القصيدة . وقد فضلنا التعامل مع
القصيدتين معا للتشابه الطويدي بينهما ، حتى في
مستوى الكلمات والدلالات .

نجد في الطيور :
« ما الذي يتبقى لها .. غير سكينه الذبح ،
غير انتظار النهاية »

ان اليد الآدمية .. واهية القمح

تعرف كيف تسن السلاح ؟ !

ونقرأ في قصيدة « الحبول » :

« ماذا تبقى لك الآن ،

ماذا ؟

سوى عرق يتصبب من ثعب

يستحيل دنانير من ذهب

في جيوب هواة سلالتيك العربية

في جلبات المراهنة الماترية

في نزهة المركبات السياحية المشتتة

وفي المتعة المشتتة

وفي المرأة الأجنبية تملوك تحت

ظلال أبي الهول

(هذا الذي كسرت أنفه

لعنة الانتظار الطويل)

التشابه بين التجريبتين يسقط منها ما سمة
الصلق الفني ، بل ان الشاعر في الجزء الذي
أوردناه من قصيدة « الحبول » عندما حاول بناء
مفارقة كالآتي :

« وفي المرأة الأجنبية تملوك تحت

ظلال أبي الهول »

اعتمد أمل في هذه المفارقة على مخزون الذاكرة
المتخلفة ، فقد أتى أولا بالمرأة ، ثم أعقبها بصفة

النهاية كلها - حركة الايقاع تهديا ، وتقسيم ،
وتتربع ، عندما « ينسل بينهما » ، تتوالى الأفعال
المضاربة :

« ينسل - يلحق - يفرس - تسقط »

تسكن حركة الايقاع ، وكأنه يشاركنا الترقب
لما سيحدث للقلبين المتحابين ، هذا التوافق بين
حركة العروض ، وزمن الأفعال ، ودلالة الكلمات ،
يخلق مناخا يدفع بالمتلقي الى أن يلقي جانباً معنى
المفردات ، ويكتفي باستقبال الايقاع الذي « يدل »
على المعنى ، ويرسم صورة المناخ العام للقصيدة
دونما حاجة لفهم معنى المفردة ، أو تأمل غرابة
الصورة .

في هذا الجزء من القصيدة لا نجد الوقفات
الاضطرابية نتيجة لسطوة العروض ، أو تسكين
القافية ، حركة العروض هادئة ومتدفقة في آن ،
يوقها المعنى الشعري فقط ، كما نرى عندما
تتوقف التفعيلة عند [فبري في المراهبة :] الوقفة
يفرضها المعنى ، لا العروض أو القافية ، كما
نلاحظ في كثير من قصائد أمل ، وشعراء جيل
التفعيلة الأول .

في التجل الخامس والأخير للموت تصل المفارقة
ذروتها . عندما نجد الموت هو الذي يقوم بتعريض
« أمل » :

« أمس : فاجأته واقفا بجوار سريري

ممسكا - بيد - كوب ماء

ويد - بحبوب الدوا

فتناولتها .. !

كان مبتسما

وأنا كنت مستسلما

لهصري !! »

في هذه الفقرة التي تمثل الذروة في حركة
القصيدة يسوق « أمل » « مفردتين » تغطيان سائر
جسد القصيدة : « فتناولتها - كان مبتسما » رغم
معرفة الموت فقد تناول أقراس النهاية ، وكان
الموت « مبتسما » ، بغير الخوض في التفاصيل ،
والوقوع في شرك النثر يكثف « أمل » رؤية
القصيدة في كلمتين ، تحيلان عددا غير محدود من
الايحاءات والدلالات .

التصيدتين أضعف قصائد مجموعة النهاية • وفي رأيي أن الطيور • والحيول • تنتمي إلى شعر أمل في المرحلة التي استقرت معظم مسنوعات السبعينيات رغم أن « قصائد النهاية » كمجموعة تمثل مرحلة لم يبلغها « أمل » من قبل ، فبعد أن كان يذوب في جسم « القبيلة » معبرا عنها ، ومدافعا عن قيمها • وكيانها أمام الغزاة والمستبدين من حكامها ، ونراه يعود منكسرا -

إلى الذات ، بعد أن اكتملت الهزيمة ، وتشتتت القبيلة . ولم يبق له غير حياته التي تنسل خارجة عنه ، إنه - لأول مرة - ينكفي • على ذاته مدافعا عن وجوده الخاص أمام الغناء ، محتضنا الكون على اتساعه ، وذائبا في ذاته ، يكتب القصيدة التي تكتمل بالتأمل لا بالعالم الخارجي والحوادث الآتية •

وبعد • • فهذه القراءة الأولية لا تدعى محاولة تقييم « أمل دنقل » كشاعر ، بقدر ما تهدف إلى محاولة دخول إلى عالمه الشعري ، وكشف وسائله إلى المعنى الشعري ، التي تميزه كشاعر ، وتجعله صاحب أسلوب خاص بين شعراء جيله • هذا الجيل الذي تخلى معظم شعرائه عن محاولة امتلاك الأسلوب ، مقابل الكتابة باللغة المحايدة ، لغة ما قبل الأدب •

القاهرة : أحمد طه

مراجع :

- ١ - دوان بارت - الكتابة في درجة الصفر
- ٢ - المصدر السابق
- ٣ - مجلة فصول - المجلد الثاني - العدد الثاني - المرفقة في التمس العربي الصادر -

هوامش :

- ١ - الكتابة في درجة الصفر : دوان بارت : ت : نعيم الحصري - وزارة الثقافة - سوريا
- ٢ - جماليات الكائن : جاستون باشلار : ت : غالب حلسا - وزارة الثقافة والاتصال - بلنلو -
- ٣ - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الأول - إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل - صلاح فضل
- ٤ - دراسات في نقد الشعر - الهيثم حوروي - دار ابن رشد - بيروت •

« الأجنبية » ، وأتى بالفعل « تملوك » بما له من دلالات جنسية تؤمس للتخلف ، ولم يكتف بذلك ، بل أتى بأبي الهول كشاهد على فعل الاعتلاء الذي يتم تحت ظله !! وهو يقصد به الأصالة ، والتاريخ ، والهوية • • الخ ، أي أن المفارقة تأتي من « اعتلاء » المرأة الأجنبية - وليس الرجل - للحصان الذي يمثلنا جميعا ، وتحت انظار من • • ؟ أبي الهول الذي يمثل تاريخنا العريق • وبغير الانكاء على الموروث « البلى » المتخلف - لا يمكننا الإحساس بهذه المفارقة • والا كيف يتعامل نفس القاري ، الذي تعامل مع مفارقات « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » مع هذه المفارقة التي لا تكتمل قيمتها بغير وجودها ضمن سياق حضاري غاية في التخلف والبدانة •

بل إن « أمل » يفتزل في نهاية التصيدتين « المعنى المقصود » بهما في مجموعة من الأبيات التي تمثل المصلحة العقلية لهما مستخدما في ذلك قيم القصيدة الكلاسيكية في مرحلة انهيارها من قافية ساكنة إلى صور ودلالات ساذجة ، أحادية الدلالة إلى وقوع تحت زجر ونير العروض الخليلي الذي يتطلب على إيقاع القصيدة دون أن يكون أحد المكونات المتعددة فيه •

يقول في نهاية قصيدة الطيور :

« الجناح حياة

والجناح ردى

والجناح نجاة

والجناح • • صفى ! »

ويقول في نهاية قصيدة « الحيول » :

« استندوات - إلى الغرب - مزولة الوقت :

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت ! »

إنه يحول - بهذه النهايات - العلاقة بين الحيول والطيور وبين البشر إلى علاقة مشبهة ومشبه به ، يختصر المفارقة - وهي شكل بلاغي غاية في الفنى والتركيب إلى مجرد علاقة تشبيهات بسيطة وأولية ، وهو ما أثرتنا إليه من قبل كنزلى كثيرا ما يقع فيه أمل دنقل ، مما جعل

المتاهة

عبد المنعم رمضان

وخاتم العويل
تقدموا إليه لأنه الجسد
وإن تحه المقابر
التي تلوح كالرؤى
وخلف هذه الشباب كان يبتعد
وكان يرفع الخيام
يحمل الذي بجسمه إلى الغياب
ثم يستعيه
يرص فوقه انقسام روحه
ويلخل الوقائع التي تفوح بالخبر
تقدموا إليه لأنه الجسد
يشله اتساع الم
نحو الأصفر الفضائع في الصحراء
كان مزج اللونين

تشرق الآن على حشائ
أنت خائف
وأنت مُنتشٍ
وأنت غفل
تفتح الباب الذي تطل منه ركبناك
ثم لا تقول
علقي دى يا أم في خطاي
أوصليني تجاه الريح
وابخني عن قامتي في قبري المنسوب لي
تلف كالغبار فوق هذه الجهات
نحسبُ الحصى خطيئة
وتندوى الرحيل
إليك شرفة الموتى
وغرفة المعزين

والحساب	كى يخرج فى عبادة
راح يحمل القباب فوق ظهره	ويحفى بها
ويلكز البهجة بالإبهام والعصا	ولم تسمه غاية
وينظر الأحباب	ولم يبع بسر
(أوصدوا دى على)	اشتق من صفات الموت
يدخل الجنة حاملاً لقاحه المرى	مايعوز جسمه
(أوصلوا الجسد)	وأزخ الليلة
تقلعوا إليه .	والنفة

فاعدادنا القادمة



تقرأ دراسات لهؤلاء :

محمود قاسم	بدر الديب
محمود بشيش	د . أحمد مستجير
بركسام رمضان	فؤاد كامل
د . نعيم عطية	د . مصطفى فودة
عز الدين نجيب	د . عبد الحميد ابراهيم
شاكر عبد الحميد	سليمان فياض
مصطفى عبد الفنى	حسين عيد

ملف خاص عن :

الشعر الاسبانى المعاصر فى الخمسينات
طلعت شاهين

افتتاحية النار

□ أحمد عنتر مصطفى □

واضحية العمر لو يَدَّتْها الرياح !
.. إنه الموت .. دان ، مُسَفِّ ، فويق
الرؤوس ،
الذين استطلت لحام إلى الأرض فيها
يعيشون ،
يضطجعون بغية الأناشيد ،
يحتلبون سراب المواعيد ،
يقتطفون ثمار المناقيد ،
يبتسمون بكل الزوايا لومضة ضوئهم ترف
ولللامح أقنعة من خرف
والذين تحلق أبصارهم في القيوب صقورا .
ويخرقون سماة المواريث منتفضين
نسورا ..

للموع الكسيرة صفوا ،
وللكلمات التي نقطر الحزن مطرة ،
للذين مع التكبر يرتحلون على قارب من
جراح
ليس وقت البكاء ، ولا مهرجان النواح
...
...
كان ..
.. وانشطرا الآن نصفين :
نصفاً بمشقة الحلم تنتاشه الريح ،
والنصف فوق موائدكم كسرة كسرة تتفتت
في كبرياء الجماع
أطلق القلب أخته .. واستراح

ويستشرفون الحقيقة مرتفقين العذابات
حُورا .. ؛
يملكون أناقهم فوق صمت الخنوع جسورا .. ؛
يموتون في المنتصف
هل سوى باقية من زهور تطلأى أناقها
فوقهم ؛

رجفة من فؤاد ذبيح يؤججه الفقد ؛
أو أحرف تتناقل بالنعيم أهدابها ؛
حيث تبدو النهاية في أسطر الثنى أغربة
في زوايا الصحف .

• •

صوت :

حين تصبح أنت الملاذ الوحيد

وقلبك لي عيمة باتساع المدى
لست أقوى على أن أراك بعيدا
تموت وحيدا
تمد يدأ .. مجهدا ..
والبلاد التي قد عشنا معا
ضيعتنا سدى ! !

• •

عنكبوتية النسج أحلامنا ؛
تنهك فوق الحوائط . ؛ في زمن تنسلق فيه
الجنادب ؛

يا أيها الراحل المتسرب بين الدقائق ترحل
عن وطن يتسلل بين الرمال .

رُقعة . . رُقعة يتقلص عبر الخرائط ، لا
يشمخ اليوم فيه سوى اللعن ، تصمت حتى
الطبول به ، يتفشى الجراد
كل ما فيه يسقط أو يتبدل ، يقنط أو
يتبدل ، تخرج فيه القلول من النقع
مقهورة تحت سيف الخيانة . .
(شاهدتها . . فأنكسرت . .)

توحدت باللهب العربي ، وحين غيا انطفأت
نجمتان بعينيك . . عُيِّينا في المحال
هل كنت ترقب (من يوقد الحرب شاملة ،
يلبس الدرع كاملة) (١) والدروع خدت
من نسيج العناكب والأغنيات الرماذ
والشموس بها لم تعد عربية
هاهى اليوم عبرة الصوت والسمت . . حتى
سهيل الجواذ
ليس هذا الزمان لنا . .

كل شيء هنا يتبدل أو يتبدل ،
ضحكة هذا الصبي . . وغبار زناه ،
البنادق . . نايات هذا الزمان مُنْقِبَةٌ تصفر
الذعة الكاذبة
لحنها عن طمأنينة العيش فيها ،

اتساع العيون بحجم الفنايز والعملة الأجنبية
والسوق دائرة والنخاسة ، والكمكة الحجرية
أكملت دورة النفي ، فالوت ، إذ لحقت
بالذين بها اعتصموا ثم ضاعوا على عتبات
النضال
ما الذي يتبقى سوى الحشرات الطوال ! !
وانكسار الجناح المهبط الرؤى . .
وامتداد الخيال . . ! !

. . .

جوقة

أرقى

وامسحى إن أردت دى . .

قد ينير الطرُق

قد يكون مصابيح من سوف يتأتون . .

[إن هم أتوا مبصرين . . .] ! !

يكون الأفق

للذين بأجنحة النار قد يولدون . .

[إذا لم يخافوا الهشيم ولم ينقشوا الخوف
والترهات

في الصلور مزامير تلى . .] ! . .

اصفحى إن أردت دى . . واسكبيه على
الوطن المحترق
ربما ينحتق . .
ربما نعتنق . .

والأوجه المستعاره
... كلها حين تشحبُ كانت تشنُ ،
ووحلك صلب العزقة مبتسماً فى طهاره
تسكب الدفء بين الأسارير معشوشباً . .
مونقا

إنها تفرق الآن . . لم يأت نوح ! !
ولا الفلك تجرى على الماء تحرى الخليفة
زوجين . . زوجين ؛
صار الشعارُ : (سآوى إلى جبل صوف
يعصنى)

ضعف ،
ولا أسفاً مشفقاً
حين تمت على الجسر المستكين الإغاره
كالقرايعين عاد (الجنوبى) . . غدت
متشعاً بالجلال إلى التربة الأم ، أعطتك
عمرأ صلابتها . . واستعادتك . .
شيقه تحتوى شيقاً
أنت فى حضنها الآن . . ، منسجبين
سنمضى . .

ثم طاروا إلى مدن النفط ! !
إن الجبال من النفط تعلو . . وتعلو
ولا عاصم اليوم . . إلا الجساره
صامداً كنت وحدك . . تأوى إلى جبل لا
عوت اسمه الشعب . . تأوى إلى ظله
المتهالك . . لكنه الوعر . . لا يترقى
كنت فارسه يتقنم من عزمه فيلقا
كنت حتى بفوهة الموت . . كان السرير ؛
سلال الزهور ؛

ولكننى لا أقول : وداعاً . .
أقول : إلى الملتقى
إلى الملتقى . .

وأنبوبة المصل ؛ أربطة الشاش والقطن ؛

القاهرة - أحمد عتتر مصطفى

كائنات الطبيعة والدلالة البشرية

فـ: أوراق الغرفة رقم ٨

□ د- نصار عيد الله □

عندما كتب الشاعر أمل دنقل قصيدة الطيور في مطلع عام ١٩٨١ ، كان يبدأ - فيما أتصور - مرحلة جديدة متميزة بالغة النضج والتطور من مراحل عطائه الشعري ، كان من خلالها يضع اللبنة الأولى من اللبنيات التشكيلية لعالم شعري جديد ربما كان موازيا تماما لعالمه الشعري السابق وربما حمل الكثير من مضامينه ورؤاه ، لكنه مع هذا متميز عنه من حيث عناصر تكوينه ودلالاته ومن حيث مستوى احكامه الفني .

الشاعر لصغير التكلم تارة أو المخاطب تارة أخرى او القائب تارة ثالثة أو المزج الدرامي بين هذه الضمائر تارة رابعة ، غير أن أمل دنقل وإن شابه غيره من الشعراء في هذا الجانب فهو يتميز عنهم جميعا بغير شك في قدراته الفاتكة على توظيف أدواته الفنية للتعبير عن هوم الإنسان وطبيعة معاناته على مستوياتها المختلفة .

إن أمل دنقل يتمتع بقدر لا نكاد نجد لها نظيرا بين شعرائنا المعاصرين على اكتشاف المفارقة الحادة الموحية . إنه بوعيه الحاد قادر على أن

إن أول وأهم خصائص هذا العالم الجديد والذي تعد قصائد (الطيور - زهور - حيول) أقطابه الرئيسية الثلاثة يتمثل في الغياب الظاهري للمعنى البشري أو تهقره - ظاهريا كذلك - إلى مرتبة ثانية من مراتب اهتمام القصيدة .

والواقع أن حضور المعنى البشري على المستوى الفردي والاجتماعي كان سمة أساسية من أعمال أمل دنقل السابقة على هذه الرحلة شأنه في ذلك الجانب شأن معظم شعراء جيله حيث يبرز الإنسان الفرد أو المجموع من خلال استخدام

المألوفة للإنسان المادى الذى ينتمى الى الطبقة
المتوسطة الصغيرة فى قصيدته « يوميات كهل
صغير السن » (١) .

وهو حين يصور هذه الهموم لا يصمد - بحكم
طبيعة هذا النوع من التجارب الشعرية - الى
ارتداء قناع رمزى تاخى أو أسطورى بل ان
القصيدة تجرى مباشرة على لسان بطلها المادى
وتتحرك خيوطها من خلال رصد للعديد من
التفصيلات العادية الرتبية والمواقف المألوفة فى
حياة أبناء هذه الطبقة والتى استطاع امل دنقل
أن يجردها من رتابتها والقتها وأن يبعث فيها
بقدرته الفنية شحنة شعورية لا أظن أحدا غيره
قادرا على اضافتها عليها .

حييتى فى الغرفة المجاورة
ألت وراء ظهرها تحية انصرافها الفائرة
فاحتقت اذنأى ، واختبات فى أعمدة الوظائف
الشائرة »
أو ...

« فى الشارع
أتلاى - فى ضوء الصباح - بظل الفارع
تصافح بالأقسام !
مد علقنا - فوق الحائط - أوسمة اللمفة
وهى تطيل الموقفة فى الشرفة
واليوم

قالت ان حبال الصوتية تعلقها عند النوم
وانفردت بالغرفة » (٢)

كذلك يقم لنا امل دنقل من خلال صياغته
الشعرية الفريدة نموذج الإنسان الشاعى الفنان
الطموح المؤمن بقضايا وطنه وأمته ، والمدرک فى
نفس الوقت مدى كذب وزيف تلك الشعارات التى
تطرحها سلطة سياسية غاشية ، ورغم ادراكه
لأن مثل هذه السلطة قد عجزت عن الفعل واكتفت
بالقول ، فهو لا يملك أن يصنع ازاءها شيئا
لأنه راسخ فى اغلالها ، مكبل بعبئوتها ، إنه
لا يملك الا أن يفرق فى الخمر أو أن يفرق فى

يفطن الى اوجه التجانس بين تلك المطيات التى
نبذ متنافرة من وجهة نظر الوعى المادى وهو
بعمونه النافذة الثاقبة قادر على أن يطن الى اوجه
التناظر بين ما يبدو متجانسا للعين المادية ، ثم
هو قادر بعد ذلك على أن يخلع الدلالة العميقة
على تلك التفصيلات العادية من أمور الحياة التى
تبدو لأول وهلة وكأنها ليست بذات دلالة ، ثم
هو فى النهاية قادر على أن يصوغ كل ذلك
داخل بناء فنى محكم يصعب تملك فريد لخاصية
اللغة وحس نادى موسيقا

هكذا استطاع امل دنقل من خلال قدرته الشعرية
الفذة أن يقدم لنا نماذج متباينة ومتكاملة للإنسان
الماصر تتكشف من خلالها أبعاد صوم ومماناته
على مستوياتها المختلفة .

إنه على سبيل المثال يصور لنا الهموم اليومية

في الحلقوم ، والصبيبة الصفار - رمز البراءة -
يهتفون في حلب يا منقذ العرب يا منقذ العرب (٣)

وإذا كان أمل دنقل قد قدم لنا من خلال
ارتدائه لقناع المتنبي نموذج الشاعر المجهول الذي
لا يكف عن الحلم رغم القهر ، فهو يقدم لنا من
خلال ارتدائه لقناع سبارتاكوس نموذج المتمرّد
اليأس الذي يطالبنا بالثبوت كقيمة في حد ذاتها
دون أدنى أمل في الخلاص .

« لا تعلموا بعالم سعيد

فخلف كل قصير يموت قصير جديد » (٤)

كذلك يقدم لنا أمل دنقل من خلال ارتدائه لقناع
أبي نواس نموذج الشاعر الصعلوك المتشرد الذي
علمته تجارب الحياة المريرة أن الحقيقة الوحيدة
الحالدة التي تحسم الأمور وترسي دعائم الحق أو
الظلم هي قوة المال والسلاح .

« إن تكن كلمات الحسين

وسيوف الحسين

وجلال الحسين

سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمره

افتقد أن تنقذ الحق ثروة الشعراء

والفرات لسان من الدم لا يعد الشفتين ! » (٥)

« مات من أجل جرعة ماء

فأسقني يا غلام صباح مساء

أسقني يا غلام

علني بالدم

اتنامي اللمعة » (٥)

ثم ينتقل أمل دنقل من هذه النماذج الإنسانية
المرتبطة بإطار تجربة اجتماعية أو سياسية أو
المحددة بتفصلات زمان ومكان معينين إلى
تقديم نموذج إنساني أشد اتساعاً ورحابة وأكثر
علواً وتسامياً . إنه نموذج النبي أو الحكيم
الذي يطرح على بني البشر خلاصة تأملاته ورؤاه

الحلم بذلك اليوم الذي يجد نفسه فيه في ظل
زعامة مؤمنة مثله بقضايا وطنه وأمته .

غير أن أمل دنقل حين يقدم لنا هذا النموذج
فهو لا يقدمه لنا مباشرة بدون أقنعة كما هي
الحال في النموذج السابق ، إنه يقدمه لنا في
هذه المرة وبحكم الطبيعة السياسية لثقل هذه
القصيدة من خلال إلياس الشاعر قناع المتنبي
وإلياس السلطة الفاتحة قناع كافور الإخشيدي
والرمز للزعامة المؤقتة المخلصة بسيف الدولة
الحمداني . يقول أمل دنقل

« أكره لون القهر في القتيعة

لكنني أدمنتها استشفاءاً

لأنني منذ آتيت هذه المدينة

عرفت فيها الدماء

و ...

« أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير

« لعنت كافورا

ونمت مهجورا »

و ...

« سألني كافور عن حزني

فقلت إنها تميش في بيزطة

شريرة كالقطعة

تصرخ كافوراه كافوراه

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجعد كى تصيح وا روماه وا روماه !! »

وبعد هذا التصوير الساخر البديع للسلطة
الفاشية التي استطاعت بأسلوبها الهزلي أن تنار
للحق الضائع الشريد وأن تحقق مبدأ السن
بالسن والعين بالعين (!!) ينتقل أمل دنقل
إلى تصوير حلمه بالزعامة المؤقتة المتمثلة في
سيف الدولة مصورا إياه منتظا جواده الأشهب
شاهرا سيفه في وجه جنود الروم فتسقط العميون

في قضايا الكون الكبرى مثل تطور الخليفة وطبيعة الاشياء، لكنه الخير والشعر والعدل والحرية ... الخ

يقول في قصيدته سفر التكوين :

« في البدء كنت رجلا وامرأة وشجرة
كنت ابا وابنا وروحا قدسا

كنت الصباح واللسا

والحلقه الثابتة المموره (٦)

ثم يقول :

« قلت فليكن الحب في الارض لكنه لم يكن

اصبح الحب ملكا لن يملكون الثمن »

ثم يقول :

« قلت فليكن العدل في الارض لكنه لم يكن

اصبح العدل ملكا لن جلسوا فوق عرش

الجهانير

بالطيلسان الكفن »

ويقول .

« قلت فليكن العقل في الارض لكنه لم يكن

سقط العقل في دوامة النفي والسجن .. حتى

يجن »

والواقع اننا من خلال اشارتنا للنماذج

الانسانية السابقة لاستهدف تقديم حصر او عرض

شامل لما صورته امل دنقل في اعماله السابقة من

نماذج انسانية في كافة صورها ومستوياتها

وابعادها ، اذ يمكن للقاريء بالرجوع الى اعماله

ان يتعرف على ملامح نماذج بشرية اخرى عديدة ،

ولكننا نستهدف هنا تأكيد حقيقة معينة وهي

ان سائر اعمال امل دنقل تمثل عالما شعريا معينا

يلعب العنصر البشري الدور الرئيسي فيه في حين

تمثل قصائده « الطيور - زهور - الخيول » عالما

شعريا آخر يلعب الدور الرئيسي فيه من الناحية

الظاهرية على الأقل عناصر الطبيعة الحية غير

الانسانية (الطير والحيوان والنبات) وفي هذا

العالم الشعري الجديد نلمس دائما مقابلة واضحة

بين طرفين متناقضين يمثل اولهما الحياة المتدفقة

بما فيها من حيوية وحرية ونضرة في حين يمثل

الآخر الذبول والهمود والتجحر والموات . ففي

الاحكام نجد المقابلة الواضحة بين تلك الطيور

التي تحلق ابدا في السماء والتي ليس لها ان

تنزل على الارض الا لبضع هنيهات تلتقط

رزقها ثم تواصل بعدها حالة الفرار الذي يتجدد

كل صباح ، وبين تلك الطيور الاليفة التي اقعدتها

مخالطة الناس فراحت تلتقط رزقها من ايدي

مطعميها . فاذا بمناسرها وقد انتضت واذا بأعينها

وقد ارتضت ولم يعد أمامها غير انتظار سكونية

الذبيح في النهاية . وفي قصيدة الخيول نجد

كذلك المقابلة بين تلك الخيول الجامحة التي كتبت

بدمائها الفتوحات ورسمت بستانكها حدود الدول

والممالك والتي اقامت ميزان العدل تارة وهدمته

تارة اخرى وبين تلك الخيول التي تحولت الى

تماثيل في الميادين أو اراجيح تحت ظهور الصغار

الرياحين أو قطعا من الحلوى في المواسم . الخ

وفي قصيدة « زهور » نجد كذلك المقابلة بين

الزهور الجالسة على عرشها في البساتين قبل ان

تواجه لحظة القطف لحظة الاعدام وبين تلك الزهور

التي تنزلت عن هذا العرش واصبحت سلمة

في زجاج الدكاكين وبين ايدي المتألمين ثم أصبح

صيرها في النهاية مجرد باقة تحمل على صدرها

اسم قاتلها في بطاقة .

والسؤال الآن ما هي دلالة هذه المقابلة ؟ ولماذا

اثر امل دنقل في آخر مراحل تطوره الشعري

ان ينتقل من تصوير المقارفة في عالم التجربة

البشرية الى تصوير المقارفة في عالم الطير

والحيوانات والنبات ؟

للإجابة على هذا السؤال أبدا بأن أشير الى انه

من الناحية النفسية الخالصة يمكن القول بأن طرفي

المقابلة يمثلان مرحلتين متقابلتين في حياة امل

دنقل نفسه ونمهي بهما حياة امل دنقل قبل

يشعرنا من طرف خفي أنه يخاطب ذاته • يقول

اهدا ليلتقط القلب تنهيدة

غير أنه سرعان ما يواصل مخاطبته على نحو
يعيد الى أذهاننا مرة أخرى صورة الطائر الحقيقي
لا الطائر ذي السمات البشرية •

(اهدا ليلتقط القلب تنهيدة

والفم العزيب تغريدة

واقطع الرزق)

سرعان ما تتفرج

من نقلة الرجل

من نبلة الطفل

من ميلة الطفل عبر الحواظ

من حصوات الصياح ! »

وهكذا ينتج أمل دنقل في اشعارنا بأن
السياق لم يتحول لحظة عن مجراه الطبيعي وأن
المستوى المباشر لدلالة النص باق على حاله. نرى
الوقت الذي يكون فيه قد نجح فعلا في قطع
السياق وتحويل الانتباه من الطائر الحقيقي الى
الطائر البشري والعودة بالانتباه مرة أخرى الى
الطائر الحقيقي في تلقائية وبراعة فائقة •

ثم تأتي الفقرة الثانية لتجرى على هذه الوتيرة
ذاتها من الاحكام الفني الفريد الذي اتسم به
أمل دنقل والذي قل أن يدانيه فيه أحد (V) وفي
قصيدة الجيول يمكننا أن نتلمس كذلك في بعض
مواضعها نوعا من مثل هذه الأصالة من الجواد
الحقيقي الى الانسان الجواد • اليك مثلا هذه
الفترة التي يقول فيها :

« كانت قبيل كائنات في البعد

تمتلك الشمس والمشب

والملكوت الظليل

ظهرها لم يوطأ لكي يركب القادة الغاثون

اصابته بالمرض وحياته بعد هذه الرحلة •

فأمل دنقل قبل مرضه هو الطائر المخلق أبدا
في السماء ، وهو بعد مرضه ذلك الطائر الهامد
الذي لا يملك الا أن ينتظر الموت ، وهو كذلك
قبل مرضه جواد جموح لا يكف عن الاقتحام
لكنه بعد مرضه هيكمل هامد لذلك الجواد والجموح
ثم هو كذلك الزهرة التي تنزلت من على عرشها
لتواجه الموت وهي تفوح بأخر أنفاسها المطرة •

ومما يؤكد هذه الدلالة النفسية ما يذكرنا به
أمل دنقل نفسه من طرف خفي تارة ومن طرف
صريح تارة أخرى من أن حديثه عن عالم الطير
أو الزهر أو الحيوان بل حديثه عن عالم الجواد
الحالض (كما في قصيدته السرير) ليس حديثا
منقطع الصلة بتجربته ومعارفاته الشخصية • خذ
مثلا قصيدته « الطيور » • انه يبدأ أولى
فقراتها • ومن خلال استخدامه لصيغة الغائب ،
يرسم صورة للطيور المشردة في السموات •

الطيور مشردة في السموات ،

ليس لها غير أن تتقاذفها فلولات الرياح

ربما تتنزل

كي تستريح دقائق

فوق النخيل - النخيل - التماثيل

أعمدة الكهرباء

حواف الشبائيك والمثريات

والأسطح الخزفانية »

وعند هذا الموضع وبعد أن يتابع القارئ معه
صورة الطيور المشردة يتوقف الشاعر وقفة طبيعية
وكانها وقفة أحد الطيور المشردة التي تحط حينها
ثم تواصل الطيران • عند هذا الموضع يتوقف
الشاعر ليفتح قوسا ولينتقل من صيغة الغائب
الى مخاطبة طائر بعينه ، وهو يخاطبه على نحو

« كانت الخيل برية »

تتنفس حرية

مشما يتنفسها الناس

في ذلك الزمن الذهبي النبيل » (أ)

أما في قصيدة « زهور » فإن تمثيل الشاعر نفسه بالزهور هو تمثيل مباشر يعطين عنه أمل دنقل في صراحة حين يقول

« كل باقة

بين الغمامة والنافذة

تتنفس مثل .. بالكاد .. نائمة ثانية

وعلى صدرها حملت راقية

اسم قاتلها في بطاقة .. »

ومع هذا ولئن كان التفسير النفسي قد أنقضى بنا إلى القول بأن طرفي المقابلة اللذين تنطوي عليهما كل قصيدة من قصائد عالم الطيور والزهور والخيل هما طرفا المقابلة في حياة أمل دنقل قبل مرضه وبعد - مع هذا فإن هذا التفسير ليس هو بداهة ما ينبغي أن نتوقف عنده ونحن إذا أعمال شاعر عظيم مثل أمل دنقل تحمل أعماله من الدلالة ما هو أوسع بكثير من أن يكون تعبيرا عن مأساته هو حتى وإن صدرت عن هذه المأساة أو انطلقت منها .

ومكذا فإذا عدنا إلى السؤال الذي طرحناه منذ قليل وهو لماذا انتقل أمل دنقل في آخر مراحل تطوره الشعري من تصوير المقارنة في عالم التجربة البشرية إلى تصوير المقارنة في عالم الطير والحيوان والنبات . إذا عدنا إلى هذا السؤال ، فربما أمكن لنا القول في ضوء ما سبق أن عالم التجربة البشرية ما زال هو الاهتمام الأصلي للشاعر أمل دنقل رغم ما يبدو ظاهريا من تنهقه هذا العالم إلى مرتبة أدنى من مراتب الاهتمام ، غاية الأمر أن الشاعر غير تقصوده

ولم يكن الجنس الحار تحت سياط الخيل

والفم لم يمثل للجمل

ولم يكن الزاد ، بالكاد ،

لم تكن الساق مشكولة

والخواف لم يك ينقلها السنبك المعدني
« الصقيل »

انه بعد أن يعقد مقارنة مباشرة بين الخيل والناس في بداية الفقرة يبدأ بعد ذلك في الحديث عن أعراض مأساة الخيل التي تبدو طوال القصيدة - ظاهريا على الأقل - وكأنها وحدها محور الاهتمام الأول ، وكان مقارنتها بالناس إنما يستهدف تجسيد مأساة الخيل لا مأساة البشر .

وهو يستعمل الحديث عن عناصر مأساة الخيل مستخدما صيغة الإضافة ، فظهرها (والضمير هنا عائد على الخيول) « لم يوطأ لكي يركب القادة الفاتحون غير أنه حين يستطرد في ذكر جوانب أخرى للمأساة ، فهو يذكرها حينئذ مطلقة من قيد الإضافة : الجسد الحار لم يكن - الفم لم يمثل - لم يكن الزاد بالكاد الخ وهو حين يطلق هذه اللوازم (الجسد - الفم - الزاد - الساق ... الخ) فهو لا يفعل ذلك فيما أتصور لجرد الأمانة اللفظية أو لجرد تجنب التكرار في صيغة الإضافة ولكنه يفصل ذلك (وأمل ألا يكون في اعتقادي هذا شيء من التمسك لكي يحذر انتباهنا من التمرکز حول الخيل الحقيقية ويوجهنا بين الفينة والفينة إلى اللوازم البشرية .. إلى كل جسد حر لأن تحت السياط - وإلى كل زاد أصبح بالكاد .. وإلى كل ساق أصبحت مشكولة .

وكما مهد أمل دنقل لهذا المعنى في بداية الفقرة فهو يعود إلى تأكيده في نهايتها حيث يعقد لنا مرة أخرى تلك المقارنة التي توحد بين مأساة الخيول والبشر .

الا مأساة واحدة قطباها الظلام والنور - الحياة والموت والحرية والأسر ، انها مأساة واحدة تسرى في سائر اجزاء الكون الواحد فهي تتجلى في حياة الانسان كما تتجلى في حياة الحيوان والطير والنبات ، بل والجماد أيضا .

وهكذا ومن خلال هذا التصور يمكننا أن نضيف الى القصائد الثلاث الأقطاب في العالم الشعري الأخير لأمل دتقل قطبا رابعا يمثل في قصيدته « السرى » والتي نجتزئ منها المقطع التالي ختاماً لهذه الاطالة على اشعار أمل دتقل الأخيرة :

« اوهووني فصدت

هذا السرى

ظننى - مثله - فاقد الروح

فالتصقت بى افضاله

والجماد يقسم الجماد ليحميه من مواجهة الناس

صرت انا والسرى

جسدا واحدا في انتظار العسر »

سوهاج : د . نصار عبد الله

الشعوى راح يتحدو شيئا فشيئا من التعبير الضيق عن التجربة البشرية منتقلا في ذلك من النموذج العصرى المباشر للحدود بتفصيلات وملابس حياتيه واهنة الى النموذج التاريخى المرتبط بقضايا معينة ، ثم الى المفارقة الازلية الكبرى التي تنطوى عليها معاناة البشر في كل مكان وزمان ونعنى بها مفارقة الحلم والحجز والسعى والاحباط والحياة والموت ، ومن ثم فقد أثر الشاعر أن يتخذ من معاناة كائنات الطبيعة صور موازية لمعاناة الحياة البشرية التي هي مقصده الاصل .

ولئن كان هذا التصور صحيحا فإن الاصح منه - فيما يبدو لى - هو أن الشاعر قد بدأ يفتن الى العلاقات الوثيقة التي تربط بين الانسان باعتباره جزءا من الطبيعة وبين سائر الاجزاء الأخرى للطبيعة : لقد بدأ يفتن الى أن تلك الحواجز التي اعتدناها ، والتي اعتدنا أن نفصل بها بين ما هو بشرى وما هو غير بشرى انما هي حواجز هشة في حقيقة الامر ، ومن ثم فقد بدأ الشاعر فى اعماله الأخيرة يقيم نوعا من الرؤية الكونية الشاملة التي لا ترى في الكون

(١) قصيدة « من اورداق ابي نواس » : ديوان العهد الاوى - دار البوهد - بيروت الطبعة الاولى اكتوبر ١٩٧٥ ص ٨٠ وما بعدها .

مع ملاحظة أن الفقرة الأخيرة وردت في الديوان على النحو التالي (ص ٨٨)

فان من اجل جرحه

فشرت لعم لاسى العمد

ولما كان الشاعر اجري تعديلا على الفقرة الأخيرة بعد نشر الديوان - لم قام بالتأني في صورتها المصدرة في عدد من التحويلات النسخية . لذا فله تعديت على الذاكرة التي اقبل الا تكون قد خانتني في ابيات هذه الفقرة في صورتها المصدرة الأخيرة .

(٢) قصيدة « صفى التكوين » : ديوان العهد الاوى

(٣) راجع القصيدة بأكملها - ديوان اورداق الفقرة ٨ ص ٥٣ وما بعدها .

(٤) ديوان : « الكاء بين يدى زرقاء العمامة » - دار الاداب - بيروت - ١٩٦٩ .

(٥) الفقرات التي اجتزأناها هنا على سبيل المثال :

لم توردنا بنفس ترتيب ورودها في سياق القصيدة - راجع القصيدة بأكملها في الديوان المشار اليه في الهامش السابق ص ٤٢ وما بعدها .

(٦) راجع الفقرة التي يصور فيها الشاعر حلمه : والقصيدة بأكملها في ديوان « الكاء بين يدى زرقاء العمامة » الذي سلكت الإشارة اليه - وربما كان من الجدير بالاطلالة هنا أن نشير الى أن مسحة الفقرة التي يصور فيها الشاعر حلمه بسبيل الدولة قل بكثير عن المساحة التي يصور فيها عذاباته بين يدى كالور ولعله بهذا يرمى الى التعبير عن أن حجم الحلم قد أصبح في حياتنا افعال بكثير من حجم الواقع الرير .

(٧) من قصيدة « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » - نفس الديوان السابق .

داعرية

□ محمد سليمان □

تفودان عنه البواخر ،
أرصفتُ البعير
ذلَّ الشراء ،
تفودان عنه النى مَنَّم الآخريْن ،
وشتتتهن في البلاد البعيدة
ألبسهم طيلسان الهوان

.....

فهل كنت تعرف يأبها البحر وجه الجنوى ،
تسمعه يتحدث ،
يلقى النكات على مائدات المقاهي
يخطر أفعاله بالقصائد ،
أو بالدخان
ويستملح العاهرات يحطُّ المدينة في جيبه
ويقفهقه .. ،
كانت مدينته بيته

لم يحى من شمس الجنوب لكى يتكلم
يأبها البحر ،
في غرفة أو قفص

إنحنى بالنخيل
وحط على عتبات الشوارع .. ،
قارن بين البحيرة والبحر .. ،
ثم استقر على لهب الموج
مستقبلاً وهج الأمنيات ،
ومفتيحاً ضحكة كالفهيل .

...

فهل كنت تعرفه
أبها المتوسط .
تلقاه في الصبح .. في الأمسيات
يدخرجه النيل ،
يدفقه الزمن الخشبي ،
تبعثره نخلتان ،
وتحمله نخلتان ،
وتحصمه نخلتان .. من الغن المتفجر ،
من وسوسات النيون

وانتحى بالهرم
 وانتحى بالمسلق .. ،
 قال كلاماً
 وقال كلاماً
 وأرسل في آخر الأفق طائرته ،
 وتكلم
 عن شجر يتقدم ، ناحية تنهزم ،
 ثم استباح شيوخ المسرة ،
 حارب الأسيرة ،
 قال المدافع لاتطلق النار
 الأ ...
 وانتحى بالألم

 كنت وقتئذ
 أمتعين على أول البحر
 أستبدل الكأس بالفأس ،
 أستقدم الآخرين ، الذين مضوا في السحاب
 وأجلس في آخر المائدة
 أتلمس بين الكلام دماً
 أتحنس لحماً
 أفتش بين الرسوم ،
 أقارن بين المدينة والمد ،
 بين النخيل ، وعشب الشوارع
 أخبس في علبه التبغ وجه المدينة ،
 كي أتأمل صورتها في المرايا
 وأضحك حين يعود الجنوي من آخر الأرض ،
 متشحاً بالمجاعة ،
 يحكي عن الضوء والنوء
 يخلط قهوته بالمياه ،
 يلحن
 يختار مقعده .. كملك

 فهل كنت تعرف يا أيها البحر

سكته
 كيف ينهض ،
 يفتح بوابة للكلام .. يقهقه ،
 حين يصير الكلام مبارزة
 ينتحى بالمدينة
 بأخلاقها بين عيني ،
 يحملها فوق كتفيه ،
 يسفل عنها رباد الوجع

 هاهو الآن في البهو يرسم ،
 أو يتكلم
 ببسط فنية اللون ،
 يرشق في حائط الليل خنجره
 ويفرق بين الظلامين
 بلا أثوابه بالطيور وبالخيال
 يطلق نخلته في السحاب ،
 ويجري ،
 ملامحه في الجبل
 فهل كنت تعرف أن الجنوبي لا يستريح ،
 وليس يريح ،
 بشم العواصف ،
 يعرف كره الأعاصير للنخل ،
 والأعمدة

 والجنوبي في دمه نخلتان ،
 تشدان قامته . . . ،
 وهو يسكر ،
 وهو يقهقه ،
 وهو يلوي ،
 يعلق أسفاره في الموائ ،
 يستنهض الشمس ،
 يضعه تلاً
 ويقتصر القلب والأوردة .
 القاهرة - محمد سليمان

الزمن الشعري في قصيدة "الجنيول"

□ د. طه وادي □

- ١ -

من خسلاط الخطب والمواثيق - الى فجر الحرية والوحدة ، ولكنه استيقظ من الاحلام على حقيقة مرة هي نكسة ١٩٦٧ ، ورغم الجروح العميقة فانه لم يفقد ايمانه بمستقبل افضل .

وعلى هذا فقد بدأ هذا الجيل عمره الفني مع آلام النكسة - من هنا كان ديوان شاعرنا كله تقريبا عزفا على سيمفونية الألم والأمل : من واقع مر ، والأمل في غد تسترد فيه صفوف مزقة بعضا من هويتها المضيعة .

« ايها العرافة القلنسة :

جئت اليك متخفاً بالظعنات والدما.

أزحف في معاطف القتل وفوق الجثث المكتملة.

متكسر السيف مقبر الجبين والأعضاء.

اسأل يا زرقاء : عن فلك اليافوث ... عن نبوة

يمثل أمل دنقل (١٩٤٠ - ١٩٨٣) علامة مميزة على خريطة الشعر المعاصر ، وتنسم أعماله بانها تتمحور حول موقف محدد هو : الدفاع عن قضايا الوطن (مصر) والأمة (العربية) فجيل أمل دنقل - هو الجيل الثاني في مسيرة الشعر الحر ، وهو نفس جيل في الدراسات الأدبية والنقد - خرج الى الحياة وسط هجير الحرب العالمية الثانية وما أشاعته من بؤس وبأس في الواقع العربي ، وشب مع نكبة فلسطين التي تجسده محنة العرب وتشكل التحدي الحقيقي لاثبات ما اذا كان هناك عرب وعروبة ... أم لا ؟ وقد بلغ هذا الجيل درجة الوعي الشاب مع ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وتطلع -

الغزاة

عن صاعدي القطوع ، وهو ما يزال مهسكا بالراية
المنكسة « (١) » .

وقد ظل شاعرا - حتى اللحظات الأخيرة من
عمره القصير وآلامه المدمرة - ملتزما حتى
الموت ، ومستصرخا على الصوت :

« لا تصالح ، ولو توجوك بتاج الإمارة
كيف تغطو على جثة ابن أبيك ؟
وكيف تصير المليك على أوجه البهجة المستعارة ؟
كيف تنظر في يد من صافحوك فلا تبصر الدم ..
في كل كف ؟

إن سهما أثنائي من الخلف .. سوف يجيئك من
الف خلف .

فالم - الآن - صار وساما وشارة

لا تصالح .. ولو توجوك بتاج الإمارة
إن عرشك سيف ، وسيفك زيف
إذا لم تزن - بلواءيته - لحظات الشرف
واستطبعت الترف « (٢) » .

- ٢ -

قصيدة « الحيلول » - موضوع دراستنا - تعد
من آخر ما كتب أمل دنقل (٣) ، وهي امتداد
لوقفه الملتزم الذي عاش به وعات عليه .. وسوف
ندرس القصيدة مستعينين بالمنهج (الأسلوبى) ،
الذى يعنى بدراسة النص باعتباره رسالة لغوية
يستعين بها الأديب لتوصيل ما يريد من دلالات
فكرية وشعورية ، ومن ثم يأتى الدرس الأسلوبى
موطفا مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص
الجمالية للنص الأدبى .

والحرص على دراسة القصيدة بمنهج جديد
ضرورة تفرضها (المعاصرة) التى تفرش جناحيها
على الأدب والنقد فى وقت واحد ، لأن من الظلم -
بل من الخطأ - أن ندرس أدبا جديدا كل الجدة
ببلاغة قديمة غاية فى القدم . والمجهود العربي
الذى تربط الدراسة الأدبية بالمنهج الأسلوبى
قليلة ولكنها مطردة : يأتى فى مقدمتها كتاب

أحمد الشايب عن « الأسلوب » (١٩٥٩) وكتاب
لطفي عبد البديع « الشعر واللغة » (١٩٦٩) ،
« التركيب اللغوى للأدب » (١٩٧٠) وكتاب
عبد السلام المسدى « الأسلوب والأسلوبية » ،
(١٩٧٧) ، وكتاب سمع مصلوح « الأسلوب » ،
(١٩٨٠) ، والدراسة المستفيضة لمحمد الهادى
الطرابلسى بعنوان « خصائص الأسلوب فى
الشوقيات » (١٩٨٢) ، وبعض مقالات متفرقة
لأستاذنا شكرى عياد ثم كتابه « مدخل الى علم
الأسلوب » (١٩٨٢) . وعلى مدى من هذه
المحاولات نحاول دراسة القصيدة .

- ٣ -

العنوان بين : الدلالة والرمز :

من أهم السمات الجمالية التى تميز الشعر
المعاصر أن الشاعر أصبح حريصا على أن يضع
(عنوانا) لكل قصيدة ، بل لقد انتقل الأمر
أيضا الى كل ديوان يصدره . فقد كانت القصيدة
حتى شوقى وجيله تتشكل من عدة محاور .
وتستوعب أكثر من قضية أو موضوع ، لتكون
وفية - بذلك - لتقاليد عهود الشعر العربى
القديم ، وليس غريبا - والأمر كذلك - أن تخلو
كثير من قصائده شوقى وجيله من العنوان ، بل
إن الديوان نفسه [الشوقيات] يحمل تسمية
تدل على الشاعر لا على شعره . وقد اختلف الحال
لدى كل من الشاعر الرومانسى والمعاصر (الحى) ،
حيث صار العنوان عندهما عنصرا عضويا فى
القصيدة ، بل فى كل ديوان يصدره على حدة .
والشاعر لا يختار العنوان - فى قصيدة أو ديوان
- اعتباطا أو مصادفة ، وإنما بعد تأمل لأعماق
تجربته ، بحيث يأتى العنوان دالا بشكل واضح
- وربما مباشر - على ما أراد أن يستثيره لدى
قارئه .

وعنوان القصيدة - هنا - ليس جملة ذات
دلالة رحية ، وإنما كلمة واحدة ذات دلالة
محددة ، وكلمة (الحيلول) : جمع لاسم جنس

ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ، ترهبون به عدو الله وعدوكم ٠٠٠٠٠ » [سورة الأنفال ٠٠ آية ٨] ٠٠ وبآية أخرى هي : « زين للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطر المتقطرة من الذهب والفضة والخيل المسومة ٠٠ » [سورة آل عمران ٠٠ آية ٣] ٠٠ كما أود أن أذكر أيضا بالحديث النبوي الشريف « الخيل معقود بنواصيها الخير » ٠٠ كل هذا يوضح أهمية الخيل في الحرب والسلم عند الانسان العربي . وانه اذا كانت افضل الحيوانات الخيل ، فان افضل الخيل هي الخيول العربية .

نتيجة لكل ما سبق : نجد أن الشاعر كان على قدر كبير من الوعي بدلالات الكلمة حتى اختارها لتكون عنوانا للقصة ، وتصحب بالتالي (رمزا) للانسان العربي ٠٠ أي أن :

الرمز = الخيول

المرموز = الانسان العربي .

وهنا يرد سؤال تال : ما العلاقة بين الرمز والمرموز التي ألحت على مخيلة الشاعر وجعلته يحمل هذه الدلالة على ذلك المدلول ؟

٤ -

الزمن الشعري : مفتاح القصة :

تتنوع المداخل التي يمكن أن نخرج من خلالها في الدراسة الأسلوبية ، وتظل السمة المشتركة بين هذه المداخل هي **البنية بالغة أو منها** ، واختيار (عبارة دالة) مميزة لفتح وشرح عالم النص كله ، وهذه العبارة تسمى أحيانا **العبارة المفتاح** ، وقد تكون كلمة أو جملة ، وقد تكون ذات دلالة معنوية أو تركيبية أو صوتية ، وقد تصدر عن المؤلف بوعي أو بدون . والدارس حين يبدأ بهذا العبارة المفتاح ، فانه يعود بها ثانية الى بنية النص ، لكي يفسر الكل على ضوء الجزء ، والسواء على هدى من الانحراف في التعبير . وقد أشار الى هذه الفكرة أيضا الناقد الانجليزي « تورنر » في معرض حديثه عن « أصوات اللغة » (٤) وقريب من هذا

هو (الخيل) : وهي كلمة مؤنثة لا واحد لها من لفظها . ويطلق الحديث لو تعرضنا للمادة الأصلية التي اشتقت منها الكلمة ، ولكن يهتما أن نشير فقط - الى المعنى المشترك بين : الخيل والخيلاء والخيالة والخيال والحال والإخالة سواء على مستوى الاشتقاق أو الدلالة ، وكلمة الخيول التي هي جميع لكلمة الخيل نجد في بعض المعاجم مثل « لسان العرب » و « المصباح المنير » ما يشير الى أن كلمة الخيل تدل على الفرس والفارس . ولا نريد خشية الإطالة - أيضا - أن نتطرق الى كلمات : فرس - فارس - فروسية ٠٠ وما نوحى به من صفات مادية ومعنوية تدعو الى الفخر وتستوجب المدح .

وهنا يرد تساؤل مؤداه : ما الفكرة التي ألحت على مخيلة الشاعر وجعلته يختار هذه الكلمة عنوانا للقصة دون سواها ؟

هناك - في مجال الارتباط بين الانسان والحيوان - حيوانات معينة تدل على الشعوب مثل : الفيل : الذي يعد رمزا للشعب الهندي ، **والدب** : الذي يعد رمزا للشعب الروسي . أما بالنسبة للشعب العربي فهناك كلمتان تذكران في هذا السبيل :

الأولى : **الجهل** ٠٠ الذي تستخدم صورته في بعض البلاد دلالة على تخلف الانسان العربي . وانه ما زال يجلبابه وعقاله مصرا على التخلف وسعيه به .

الثانية : **الحصان** ٠٠ ويدل اذا استخدم موصوفا ب (العربي) على الأمالة والذكاء والقدره والوفاء . ومعروف أن الخيل العربية تعد من أعظم أنسواع الخيل وأغلاها . وفي بعض الأداب غير العربية قصص كثيرة عن مثاليات الحصان العربي **Le Cheval Arab** . كما أن كلمة الخيل والخيول : ذات ثرات تاريخي لدى كل الشعوب القديمة ، لأنها كانت من أهم أدوات النصر في الحروب حتى مطلع النهضة الحديثة . وأود أن أذكر هنا بالآية الكريمة « وأعدوا لهم

التتابع التاريخي ، من هنا نجد في القصيدة تكتيكا أسلوبيا يشبه طريقة « الاسترجاع » Flash Back في القصة ، حيث نجد الشاعر يزواج بين ماضي الحيول وحاضرها ليحدث نوعا من التقابل أو التضاد ، ليصور - يوضح - ما يمكن أن نسميه (جدل الظاهرة) ، فتبدو المقارفة في شيء من الحدة بين ماضٍ عظيم وحاضر عقيم في تاريخ الحيول (الرموز) ، وبالتالي في تاريخ الإنسان العربي (الرموز) ، الذي يقف في الزمن (الحاضر) موقف ضف وتخاذل ، لا يتناسب مع قوة (الماضي) وعظمته .

الثاني .. والأهم وهو مدخلا الى الدارسة امر لقوى : حيث نجد في القصيدة بعض تميزات دالة على الزمن هي : الزمن الذهبي - زمن يتقاطع - ينحدر الأمس - جسد الذكريات - استدارت مزولة الوقت .

ولعل أهم هذه التميزات هي جملة : **زمن يتقاطع** - التي تمثل (الجملة الفتح) التي تقودنا الى مهم عالم القصيدة . ويقوى هذه الظاهرة اللغوية ... الكثرة الواضحة في استخدام الأفعال : مضارعة وماضية وأمر .

وسوف نحاول شرح ذلك بشيء من التفصيل ، حتى نوضح علاقة الزمن الشعري في (القصيدة) بالزمن الخارجي في (الواقع) .

- ٥ -

الزمن الماضي :

سوف نحاول ترتيب الصورة العامة للزمن التي قدمها الشاعر - دون حرص على الترتيب الفني للزمن في القصيدة - حتى نبرز بشكل منطقي الدلالات التي جرحس الشاعر على آثارها ، ذلك أن الشاعر - وهو يبدع - غير مطالب بأن يراعي المنطق المألوف للأشياء ، بينما الناقد - وهو شارح ومفسر ، أو كما يمكن أن نقول : قارئ متخصص للقارئ العام - عليه أن يشرح النص بطريقة تجعله قريب الفهم مقدور التذوق .

ايضا قول شكرى عياد « المدخل الأسلوبى لفهم أى قصيدة هو لغتها ، هذا مبدأ لا يختلف حوله أى من الدارسين الأسلوبيين ، ولكن هذا المبدأ لا يقول شيئا مهما من الناحية العملية . فانا لا أدري امام أى قصيدة من أين آتى لغتها : آتيتها من جهة اختيار المفردات أو الجمل ؟ وعلى أى أساس أصنف المفردات أو الجمل ؟ وهل يجب على أن احصياها لأعرف نسبة كل نوع الى الأنواع الأخرى ؟ وما النتيجة التي أطمع في الوصول اليها من وراء هذا الجهد ؟ وينتهى الى أن : المهم دائما هو البدء بإبرز السمات اللغوية عسساها تفصنا على أول الطريق الصحيح لفهم أسلوبى للقصيدة » (٥) .

بعد هذه المقدمة النظرية نمود الى قصيدة « الحيول » فنجد فيها شيئا لافتا .. يذكرنا بالقصة الحديثة ، وهو ما يمكن أن نسميه بالزمن الشعري في مقابل الزمن القصصى ، فالزمن - كما تصوره لغة القصيدة - ليس زمنا تاريخيا يسير في خط طولى مستقيم ، وانما هو زمن نفسى / مستدير / منقطع ، يتشكل من المطلق الأبدى ، والمضارع الحالى ، والماضى المنتهى .. وهذا يذكر بما يسمى « تيار الوعي Stream of Conciousness في القصة الحديثة » .

والشاعر اذ يستخدم هذه الأزمنة الثلاثة : المطلق ، والمضارع ، والماضى ، لا نجده يذكر أى عبارة تدل على المستقبل الآتى . ويمكن أن نصور الزمن الشعري في القصيدة على هذا النحو :

الزمن

المضارع + (موجود بكثرة)
الماضى + (موجود بدرجة قليلة)
المطلق + (موجود بدرجة أقل)
المستقبل - (منعدم الوجود)

وأهمية الزمن في القصيدة يعكسها أمران :

الأول .. معنوى : يرجع الى أن صورة الزمن في القصيدة تعتمد على التداخل النفسى وليس على

وهذا التعبير عن الماضي بالمضارع يدل - من حيث القيمة البلاغية للتعبير - على أن ذلك الماضي المجيد لم يمت ، وإنما هو حي يشكل ذكريات أشهرت شوكها كالقنأفد ، وسملخ الخوف بشرتها .. وهذا يهدد لأن يختم المقطع الخاص بالحديث عن الماضي .. قائلا :
« فاركضى أو قفى

كل درب يقودك من مستحيل الى مستحيل » .

- ٦ -

الزمن المضارع :

يشكل الزمن المضارع جزءا كبيرا من بنىة القصيدة ويبدأ بعد خمسة سطور - يستغرقها الزمن المطلق - من البداية . والبداية بالحديث عن الحاضر دلالة على أهميته بالنسبة للشاعر ، وبالتالي لمجهوره المتلقى الذى يريد أن يصدر إليه موقفه . بيد أن الشاعر حين يشرع فى تصوير الزمن الحالى للخيال ، لا يقدمه بشكل مباشر ، وإنما عن طريق فعل ماضى / جامد / ناقص / منفى ، فيقول :

« أيتها الخيل : لست القهرات صبيحا
ولا العاديات - كما قيل صبيحا
ولا خضرة فى طريقك تمحي
ولا طفل أضحي
إذا ما جرت به .. يتحنى .. »

وبلاحظ فى هذه الفقرة تكرار النفي لتثبيت دلالاته بالنسبة لحاضر لا تحارب فيه الخيول ، وإنما تركض « كالسلاخ نحو زوايا المناخ » . والشاعر يقدم هذه الصورة الساخرة عبر فعل آخر [ناقص] جاء على صورة الأمر ، وقسه استخفصه فى فقرة واحدة أروع مرات تأكيداً لصورة باكية / مبكية ، يلج فى تصويرها بشكل مؤكسد عن طريق (التكرار) ، الذى يصد من السمات الواضحة فى جماليات القصيدة المعاصرة .

« صبرى تماثيل من حجر فى الميادين
صبرى : أواجيح من خشب للصغار الرياحين
صبرى : فوارس حولى بموسمك النبوى

وسوف تبدأ بالحديث عن صورة الزمن الماضى - ماضى الخيول ، الذى يشرع الشاعر فى التعبير عنه مع بداية المقطع الثانى من القصيدة ، ويقول :

« كانت الخيل - فى اليه - كالناس ..
برية ، تتراخض عبر السهول .

كانت الخيل كالناس فى اليه .. [لاحظ التكرار]
تمتلك الشمس والمشب والملوك الظليل
ظهرها لم يوطأ لكى يركب القادة الفاتحون
ولم يلم الجسد الحر تحت سياط المروض ..
واللم لم يمثل للجام
ولم يكن الزاد بالكاد
لم تكن الساق مشكولة

والخوافر لم يكن ينقلها السنبك المعدنى الصقيل
كانت الخيل برية ، تتنفس حرية .
مثلمما يتنفسها الناس فى ذلك الزمن الذهبى
النبيل »

فالشاعر - هنا - يصور ماضى الخيول ، حين كانت برية تتنفس حرية ، وتملك الشمس والمشب والملوك ، ولم يكن زادها بالكاد ، ولم يكن ظهرها موطأ ولا فمها ملجأ ولا ساقها مقيدة ، ولا خوافرها مثقلة . ومن الواضح أن الشاعر يربط فى نهاية الفقرة بين الرمز والرموز فقد كانت الخيل تتنفس حرية مثلمما يتنفسها الناس فى ذلك الزمن الذهبى .

ومن الملاحظ فى هذا الجزء أن الشاعر يستخدم أثناء الحديث عن الماضي : الفعل المضارع المنفى ب (وى : حرف نفى وجزم وقلب) ، فى خمس جمل متتالية . وهنا نلاحظ أن الشاعر يتحدث عن الماضي كثيرا بالفعل المضارع ، وقد يكون هذا الفعل المضارع :

(أ) مسبوقة بالفعل الناقص : كانت الخيل تمتلك الشمس .

(ب) أو مسبوقة بحرف نفى : لم يلم الجسد الحر .

(ج) أو مضارعة - حقيقية - ولكنه يدل على الماضي : يتحدر الأسيح .

- ٧ -

غياب الزمن المستقبل :

ذكرنا أن عنصر الزمن يشكل المحور المام للقصيدة وأهم مرحلتين يحرص الشاعر على تصويرهما هما : الماضي والحاضر ، ويقدمهما بدرجة من التداخل والامتزاج توحى بما بينهما من تقابل وتضاد : سواء على مستوى المعنى أو الصورة أو التركيب اللغوي ، حيث يستخدم الشاعر أحيانا الفعل المضارع للدلالة على الماضي ، من ذلك على سبيل المثال :

[لاحظ التكرار]

تتحدث الشمس

تتحدث الأمس

تتحدث الطرق الجبلية للهوة اللانهائية »

كما يوظف الفعل الماضي للدلالة على المضارع مثل قوله :

« استدارت - إلى القرب - مزولة الوقت :

صارت الخيل ناسا تسمى إلى هوة الصمت »

ومن خلال الحديث عن الماضي بحثنا عن المستقبل في القصيدة تتضح عدة ملاحظات :

الأولى : العبارات الدالة على الحاضر تكاد تبلغ ضعف العبارات الدالة على الماضي [٢٦ - ١٣ = ١٠٠ - ٥٠] ، وربما كان سر ذلك هو أن هبوم الشاعر كلها مرتبطة بعاصر متخاذل يريد تغييره ، بينما الماضي مجرد مثير يبرز حدة التناقض بين ماضٍ عظيم وحاضر عقيم .

الثانية : الاقتباس أو التضمين لا يظهر في القصيدة الا أثناء التعبير عن الماضي حين يقول :

« أيتها الخيل .. لست القبرات صبيحا

ولا العاديات - كما قيل صبيحا »

فلاقتباس - هنا - من الآيات الكريمة « والعاديات صبيحا ، فالجوريات قدحا ، فالضربات صبيحا » [سورة العاديات - الآيات من ١ - ٣] . وفي ربط ماضى الخيول بالقرآن الكريم ايحا ، بمدى قداسة الماضي وعظمته ، حتى يفكر اصحاب الحاضر في استعادة الماضي الجيد .

وللصبيدة اللقراء : حصانا من الطين

صبرى : رسوما ٠٠ ووشما

تجف الخطوط به مثلما جف - في وتيتك - الصهيل »

هكذا تتحول الخيول الفاذية الفاتحة (على مستوى الرمز والرموز) إلى تماثيل ودمى ورسوم .

ويستمر الشاعر في تقديم الصورة الحالية للخيول بطريقة غير عادية في التركيب ، حيث يأتي الجزء الكمل للصورة عن طريق أسلوب الاستفهام الذى خرج عن منمناه الأصل إلى السخرية والتعجب :

« ماذا تبقى لك الآن .. ماذا ؟

سوى عرق يتصبب عن تعب

يستحيل دنانير من ذهب :

في جيوب سلالتك العربية

في حليات الكراصة الدائرية

في نزهة المركبات السياحية المشتهية

وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبي الهول هذا الذى كسرت أنه لعنة الانتظار الطويل »

ولعل أكثر هذه الصور الشائفة مراة بالنسبة لحاضر الخيول هي الصورة الأخيرة : فيم أن كانت ظهور الخيول معدة للفوارس الفاتحين / المدافعين صارت موطاة للمرأة الأجنبية . هكذا يتبوا مكان الفارس العربي امرأة سائحة تختال بالخيول تحت ظلال أبي الهول - كذلك يأخذ الشاعر واقعة ليقدمها على سبيل الاستعارة المكنية سامعانا في السخرية والتشاؤم - إذ من المعروف أن عوامل التعدية كسرت أنف أبي الهول ، ولكن الشاعر يقدم الفكرة على أساس أنها صورة مجازية [كسرت أنه لعنة الانتظار الطويل] . فالشاعر هنا قد نقل اللغة من الحقيقة إلى المجاز ، وصور الواقع بدرجة تسمح بالسخرية منه والخط على الراضين به .

المتبدأ والخبر - سواء أكانت الجملة ابتدائية أم معطوفة .

٣ - شيوخ الاسمية في التركيب هو الذي يبعدها عن الارتباط بالزمن من حيث الدلالة .

كما يلاحظ أن هذه الجمل - من حيث المعنى - تقدم حكماً أو أقوالاً مأثورة تأخذ طابع (الاخبار) ، والخبر في كل من الفقرتين - كما يقول البلاغيون القدماء - لازم الفائدة ، فالشاعر في غمرة بأسه من حاضر الخيول - يتصور أن الناس قد نسيت الأمور البديعية في الحياة ، لذلك يقدم لهم هذه الحكم والأقوال - في نسق لغوي - وكأنه يقدم لهم حقائق لم يكونوا يعلمونها .

والشاعر إذ يقدم تلك الحكم - في هذا السياق الدلالي غير المرتبط بزمن - يغبر بحقائق مؤكدة هي :

- الفتوحات لا تكتب بغير الدماء .
- العدل لا يتحقق بغير السيف .
- الخيول هي المعبر الوحيد من مكان الى مكان ، أو من حالة (ذل) الى حالة (نصر) .

- الخيول جدار فارق ، ينقسم الناس به صنفين : مشاة وركبان . . . جبناء وشجعان مهزومين ومتنصرين .

أمر آخر نود أن نلفت النظر اليه لاطهار أهمية هذه العبارات فالفقرة الأولى (أ) تمثل مطلع القصيدة أو افتتاحيتها . وقد تحدث النقاد العرب كثيراً عن أهمية المطلع ، ورواوا أنه يؤذن بوجود القصيدة أو قبحها . وفي هذا يقول ابن رشيق القيرواني (٣٩٠ - ٤٥٦ هـ) « ان الشعر قفل أوله مفتاحه ، وينبغي للشاعر أن يوجد ابتداء شعره ، فانه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وحلة . . . لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح وطية النجاح » (٦) .

ولا شك أن الشاعر حين بدأ قصيدته بهذه الحكم يريد أن يشير الى أهميتها ثم تبعه الفقرة الثانية (ب) بعبء المنتصف حتى يذكر قارته مرة ثانية بما يريد أن يؤكد عليه من قيم ومبادئ .

الثالثة : ان درجة التبادل في التعبير بين الماضي والحاضر غير متكافئة في بنية القصيدة غير ان كليهما موجود . . . ولكن الحديث عن المستقبل مفتقد دائماً وغائب غياباً كلياً ، مما يشي بقدر من التشاؤم المتخيل عند الشاعر . ان ضعف الخيول - التي هي رمز للأمة - جعل الشعراء لا يرى مستقبل مشرق . . . سوى . . . قادر أية بارقة ، ولذلك حجب الحديث عنه كلية في القصيدة .

الذكر والحلف - في القصيدة - اذن له ما يبرره فنياً ، وبلاغة الحلف لا تقل قيمة عن بلاغة الذكر . وعلى هذا فقد يكون الصمت لغة والتجاهل موقفاً . وحجب الحديث عن المستقبل في القصيدة - هنا - حذف مقصود له ما يبرره في الواقع .

- ٨ -

الزمن المطلق :

هنا بعض عبارات ترد في : مطلع القصيدة .
وبعيد المنتصف خالية من الارتباط بالزمن .
هي قوله :

(أ) « الفتوحات - في الأوطى - مكتوبة بدماء الخيول »

وحدود الممالك . . . وسمتها السنايك
والركابان ميزان عدل يميل مع السيف
حيث يميل »

★ ★ ★

(ب) « الخيول بساط على الريح . .
سار - على مته - الناس للناس عبر المكان
والخيول جدار به انقسم الناس صنفين :
صاروا مشاة وركبان »

★ ★ ★

هاتان الفقرتان تتكونان من جملتين طويلتين نسبياً ، وكلاهما تتركب من :
١ - جملة اسمية + جملة اسمية أو أكثر (معطوفة) .
٢ - الاسمية في الجمل قلبت على ركني الجملة :

وال التزام - أن يلفت انتباه أبناء أمته إليه .
وعلى هذا يتضح أن عنصر الزمن الذي أوحى به ودلت عليه جملة [زمن يتقاطع] يصلح أن يكون مدخلا أسلوبيا لتفسير قصيدة يرمز فيها تاريخ الحيل لمرموز أوسع هو تاريخ أصحاب الحيل (الشعب الغريب) ، والعناية بالزمن أو التاريخ هو الذي يجعل هذه القصيدة قصيدة سياسية .
وعناية الشاعر بإبراز خصوصية الحاضر في جده مع الماضي يؤكد حرصه على تجاوز الضعف والتفكك والهوان . والشاعر - كما يبدو من خلال القصيدة - محزون ومؤرق على الحاضر الأليم : حاضر الحيل والناس أو حاضر الرمز والمرموز ، ولكن يتشبه هذا الحال إلى حال أفضل لا يد من التذكير بالماضي والتلميح بمستقبل منشود من خلال الحديث عن المطلق والنال .

وعلى هذا فإن الزمن الشعري في قصيدة الحيل - التي يلتحم فيها الرمز بالمرموز - معادل موضوعي للزمن الواقعي [أو التاريخ المعاصر] يعكس حركته الحقيقية ، ويعبر عن كل الأمل وبعض آماله .

القاهرة : د . طه وادي

المراجع :

- (١) أمل دنقل : « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » ط . دار الصويرة ، بيروت ، الثانية ، ١٩٧٣ ص ٢٥
- (٢) أمل دنقل : « لا تصالح .. الوصايا الشعر » ط جمعية الهلال الأحمر الفلسطيني ، بيروت : ١٩٨١ ص ٢٢ .
- (٣) يراجع نص القصيدة في : مجلة ابتداء - العدد الأول ، القاهرة ، يناير ١٩٨١ .
- (٤)
- (٥) شكرى عياد : مدخل إلى عالم الأسلوب ط دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض : ١٩٨٢ ص ١٧٨ .
- (٦) أبو الحسن بن رشيق : المدة في محاسن الشعر وآدابه وقلعه تحقيق : محي الدين عبد الحميد ط - المكتبة التجريبية ، القاهرة ، ١٩٦٣ ج ١ ص ٢١٧ .
- (٧) أمل دنقل : تعليق على ما حدث ط - دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ : ص ١٠٦

وعلى هذا فإن هذه الجملة - من حيث التركيب اللغوي والدلالة البلاغية والزمنية .. ومن حيث ترتيب مكانها في القصيدة - كل ذلك يؤكد أن هذه الجملة المفرغة من الدلالة على الزمن هي (البديع) عن الزمن المستقبل . ويبدو أن الشاعر أراد أن يشير - ولو من بعيد - إلى أن تحويل المستقبل إلى ممكن ، والطلق إلى مستقبل يتطلب من البشر قدرا كبيرا من النضال والكفاح . وهذه الرؤية المستنيرة الداعية إلى تجاوز الضعف والهزيمة تنسج والموقف الملتزم الذي يعبر عنه أمل دنقل في شعره دائما .. من ذلك قوله في قصيدة بعنوان « لا وقت للبكاء » .

« والتين والزيتون

وطور سنين ، وهذا البلد المعزون

لقد رأيت ليلة الثامن والعشرين .. من سبتمبر الخزين »

رأيت في هتاف شعبي لجريح .

رأيت خلف الصويرة .. وجهك يا منصورة

وجه لويس التاسع المأسور في يدى صبيح

رأيت في صبيحة الأول من تشرين

جندك يا حطين ييكون ، لا يدون

أن كل واحد من المائتين فيه .. صلاح

الدين » (٧) .

- ٩ -

علاقة الزمن الشعري بالزمن الواقعي :

لعله قد اتضح من خلال هذا التحليل الأسلوبى لعنصر الزمن - الذى يشكل المحور الأساسى لبنية القصيدة - عدة أمور :

١ - الزمن الحالى يمثل العنصر الأكبر الذى اهتم به الشاعر .

٢ - الزمن الماضى موجود بدرجة تصل إلى ٥٠٪ بالنسبة لصورة الزمن الحالى .

٣ - الزمن المستقبل مغيب تماما فى القصيدة .

٤ - الزمن المطلق موجود بدرجة أقل من الماضى ، وينوب المطلق عن المستقبل فى القصيدة

ويحل محله من حيث كونه يشكل المثال المنشود ، الذى يريده الشاعر - بقصد

مرثية جيل البرنخ

□ محمد عادل سليمان □

لم نجن الوردة معاً . . . !
 أو نجن الموت ! !
 وأجنى بقلبك أشجار الصبار . .
 تشيخ على رثى جلوع الصمت !
 وتوغل في . . .
 تمُد يديها « منجلبين » . . . وتعضر . . . !
 آه . . . يا عصفورا يصرخ في . . . فأصرخ
 أصرخ . . . حتى ضاع الصوت . .
 على شفتي . . .
 ارتد لحلقى . . .
 دار . . .
 تحسّر . . . ثم اختنق . . . ! !
 أحاول أصرخ . . . أصرخ . . .
 لا يُسمعني الشجر المر . . .
 افتتح لي - يا حبل الحزن المصفور على عنقي

- بابا . . . أنفَس . . .
 أرثى جيل قبل الموت . . . !
 أمد يدي . . .
 لا شيء على عنقي يخنقني . . .
 ماذا يمنعني أن أصرخ . . . ماذا ؟ . . .
 تنفلق الأبواب على عنقي . . . حلقى . . .
 رثى . . .
 فينقطع في البهو الداخل في تجويفي منيف
 الكبت !
 أحاول أصرخ . . . ينكم صراخي . . . !
 بللني يا شجر الصبار . . .
 فإني أتمنى أن يبتل الحلق الجف . . . ولو
 بفضير المر . . .
 ولو ينبع الصوت ! !

انمصر الحزن . . تقطّر في أمّى . . وامتلاً
 البهر الداخل . .
 عصفوري لا يعرف أن يسبح في ملح الحزن
 ولا يجتاز النهر المصور من الصبار . .
 فلما عبّ . . غرق ! !
 غامت شيطان الأفق . .
 اغتمّ الجبل على العصفور التازع . . !
 من يعطينا العهد الآتي . . ؟
 مَنْ يَبْذُلُ يَبْكِي بين يدي زرقاء ؟
 يا - أمل - الجيل الأسيان . .
 تنمّزق أوراق الورد عليك . . !
 جلدوع الأشجار جنازة صمت في موكب
 حزن حدائقنا . .
 وطيور الجيل تكحل عين الأفق بآه الحزن .
 رؤوس الطير منكسة . .
 والأعين ذاهلة . . يستمعي الدمع عليها . .
 جفّت آبار الدمع . .
 مرارة حزن الطير . . حرارة حزن الطير . .
 تجفّف كل سواقي الدمع . . فلا تبرق دمه !
 . . .
 يا جيل البرزخ بين الجيلين . .
 زرعت حدائقنا . .
 ورششت عليها - قبل الترحال - ندى . .
 أرهصت : انتظروا . . العهد الآتي . .
 انسكب المطر الأصفي حرفاً أخضر من
 شفتيك .
 ابتلّ الورد . .
 اخضلّ النبات
 . . .
 يا مقتربا يعرفه الغرباء المنسيون . .
 ويذكره أحباب الشعر . .
 رفاق الحرف . .
 يا روح الإنسان . . وقلب الطفل . . حرفتك
 أعرف دفء الروح . نقاء القلب . .
 ولون الخصب المورق - ملء حدائقنا -
 في أشجار قصائدك الخضر . .
 يوشحها - الآن - وشاح الموت ! !
 . . .
 عمرك بين نهار الميلاد وليل الغربة حين
 رحلت ! !
 . . .

ترش الحب على دنيانا ..
حبا .. كنت

...

سامحنا يا - أمل -

فأنا - منذ « السياب » - جميعا .. جيل
البرزخ ..

نحن صفرنا الشعر .. ونحن مَسَطْنَا
الشعر ..

سامحنا ..

إننا مثلك ..

لا يعرفنا قلب العصر ..

وقد ذوّبنا نهر العمر ليشرب كل الناس ..
ولا يذكرنا الناس !!

...

أما أنت .. فطر ..

حطّ ما تهوى حرّاً ..

فكُ جناحك من قهر الأثر

أما نحن ..

فهل ينفعنا أن يحتفل الناس بنا ؟

ينفد لنا - مثلك - حفل التأبين المر ..

ويأى الناس حزائى عند الموت !!

ماذا ينفع جيل البرزخ بعد فوات الوقت ؟ !

محمد عادل سليمان

تندجّ فوق شواطئه أشجار السنط ..
الملح .. الحنظل ..

بحرث واديك سلاح المحرث المحدود
الشفرة ..

وانقلدح الزند !!

ويوغل فيك .. ويوغل .. منذ أتيت !!

وأنت - برغم فيح القيط: الناشب فيك
عيون النار ..

تفتى للأعطار ..

تغنى أنت على صهوات اللهب أسى .. !!

تمتص الجمر .. وتشرب حتى تشعلك النار ..

برغم النار ترش المطر ..

تبرحم منه شفاه الود ..

وتشرب في دنيك اللصاحد ..

يسقط: فيك ..

يفوص قرار النهر البرد العذب ..

الهادر في قلبك حبا ..

يتنلج في نهر الحب لديك لهيب النار ..

يموج جدال في داخلك الصفور ..

يمرّ دماً ..

يتحوّل فيك النبيض حناناً .. حبا ..

ينصهر رحيماً ..

يرسم على شفتيك جناح البشر إذا تبتسم

الرمز والبناء في قصيدة "الخيول"

□ د. أحمد درويش □

المعاناة التي يبذلها الشاعر أمام الكلمة المشعة والفارس أمام الحيل الجامعة ، لا تختلف كل منهما في مفهومها عن الأخرى كثيرا ، فكل من الشاعر والفارس يسعى الى ان يسيطر على المسار ، ويتحكم في التوجيه ، ويستغل القوة المتاحة له فيشكلها في درجة معينة من الحرارة لا تنزل عنها فتبرد بين يديه ، ولا ترتفع فوق طاقته على التوجيه فتوقه تحت سناكبها ، أو على الأقل تدع المرئيات والمسموعات أمامه مضطربة فتتحول الى انسحاب وضوضاء .

بالنسبة للمرء العادي مروضة ، وبالنسبة للشاعر في حاله برية ، انها بالنسبة للمرء العادي عرفوا أدوات يستخدمها ثم يلقيها ولكنها بالنسبة للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو نموا طبيعيا على الأرض كالحشائش والأشجار .

J.P. Sartre - *Quest - Co que la littérature* P. 18

هذا التقابل بين محوذي الترويض في لوني المعاناة ، تكاد تتجمع خيوط تقسايبك وامتزاجه في قصيدة الخيول لأمل دنقل (ديوان أوراق الفرقة (٨) ص ٥٩ - ٦٨) فهي قصيدة تتخذ من الخيول عنوانا لها ومحورا ظاهريا على الأقل لحركتها ، وهي كذلك تتخذ من الكلمة والرمز أداة لها لترويض هذه الحركة والبلوغ بإيحائها

ملى أبعد بكثير مما توحى به للوهلة الأولى . ومنذ اللحظة الأولى في القصيدة يترك الإيقاع الخيل وخيبه أثره على موسيقى التصبيدة التي جاءت على بحر الخفيف (المتسلارك) المعروف بتلاحق الإيقاع وسرعته :

لكن هناك فرقا جوهريا يبقى مع ذلك بين لوني المعاناة ، ويمكن في اتجاه مسار الترويض في كل منهما ، فعل حين أن الخيول برية الأصل ، أو على حد تعبير أمل دنقل :

كانت الخيل - في البدء - كالناس بريّة
تراكض عبر السهول .

ومن ثم فإن اتجهنا الترويض يكون نحو محور الاستئناس ، فإن الكلمات المستأنسة يحاول الشاعر أن يردّها من خلال الترويض الى حالة « البرية » أو الطبيعية أو على حد تعبيري جون بول سارتر :

« ان الشاعر قد اختار موقفا شعريا من الكلمات ، وهو أن يتعامل معها على أنها « أشياء » لا « دوال » ، أن المرء العادي حين يتكلم يضع نفسه وراء الكلمات قريبا من « الموضوع » . لكن الشاعر يضع نفسه أمام الكلمات التي تعد

١ - الفوتوحات في الأرض مكتوبة بدماء الخيول

لكن الشاعر منذ البيت الثاني مباشرة يريدنا أن في يده زمام هذه الحركة ولجامها ، وأنه يستطيع أن يحولها إلى سكنون في اللحظة المناسبة ، ويأتي ذلك من خيال اختياره للقافية الساكنة في التفعيلة المبثورة في البيتين الثاني والثالث .

٢ - وحدود الممالك

٣ - رسمتها السنايك

حيث نجد التفعيلة الأخيرة في كل من البيتين تتكون من مقطع واحد (سبب خفيف) حركة فسكون ، وقد جاء هذا المقطع تالياً للقدم في كلا البيتين ، مما يمكن أن يعادل في المراتب صورة الربوة العالية . يقفز من فوقها الفرس لكنه ينزل ثابت القسم ، يتحكم فيه لجام الفارس فلا يدع فرصة حتى لصدى صوت رنين القفزة أن ينساب . لكن البيت الرابع الذي يختم الافتتاح التمهيدى للمقطع الأول من القصيدة ، يعود مرة أخرى إلى إعطاء الأيحاء بالحركة والانسياب :

٤ - والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف حيث يميل بسل أنه بزيادته تفعيلة على عدد تقصيلات البيت الأول ، يكاد يوحى باتساع مدى الحركة وتحويلها إلى « ركض » وهو بهذا يسلمنا من الناحية الموسيقية إلى درجة من درجات النوى المعنوى تبدأ بها الفقرة التالية .:

٥ - اركض أو فلي الآن أيتها الفيل

٦ - لست القدرات صبيحا

٧ - ولا العاديات - كما قيل - ضجعا

٨ - ولا خضرة في طريقك تمنى

٩ - ولا طفل أخصى

١٠ - إذا ما مردت به يتنحي

١١ - وما هي كوكبة الحرس الملكي

١٢ - تتجاهد أن تبث الروح في جسد الذكريات بدق الطبول

١٣ - اركض كالسلاجف

١٤ - تنحو زوايا المتاحف

ومع هذه الفقرة يبدأ الفارس في مواجهة حركة الخيل الجامحة ، وهي مواجهة يشف عنها - ال جانب كلمة « الآن » - وجود فصل الأمر في افتتاح الفقرة وختامها . وشيوع الفعل المضارع في أثنائها ، وهذا لوان من الفعل يوحيان بالمواجهة والمعايشة ، على عكس الفعل الماضي . « رسمتها السنايك » الذي ورد في الافتتاح التمهيدى ، أو لئى لم يكن قلنا قد أعلن الآ رصد الحركة لا مواجهتها ، وإن كان قد يشف كما قلنا - من الناحية الإيقاعية - على اظهار القفزة على هذه المواجهة .

عليه ، ومع أنه هو نفسه تحول الى ركض
السلاحف نحو زوايا الموت والعلم .

ولنعد مرة أخرى الى مجموعتي صور النسر
والايتيات اللتين جردتا الركض من فحواه ، ولنقف
عند خاصتي « النور » و « التقابل » فيهما ،
فالمجموعة الأولى [٦ - ١٤] تغطي إيهاء الجسد
الذي ارتسى ولكنه مازال ينبض ، ومن ثم فإن كل
صورة منها تنفي « طاقة » ولكنها تشير في الوقت
ذاته الى أن هذه الطاقة كانت موجودة : « لست
المشترى ٠٠ ولا الماديث ٠٠ ولا طفل أضحي ٠٠ »
لكن المجموعة الثانية [١٥ - ٢٠] تتعامل مع
هذا الجسد وقد سكن فيه كل شيء حتى النبض .
« صيرى تماثيل ٠٠ أراجيج ٠٠ فوارس حلوى »
والمعجب أن الإيهاء بالطاقة يأتي من خلال وسائل
« النفي » الشائعة في المجموعة الأولى ، على حين
يأتي الإيهاء بالخمود من خلال وسائل « الايتيات »
الشائعة في المجموعة الثانية ، وهذا نمط بنائي
يتجاوز مجرد التناقض الظاهري بين الأداة المغيرة
والأداة الشمرى ، الى الإيهاء العميق بالزيف الكافي
وراء ظواهر الأشياء فليست الحركة بالضرورة
وجودا ولا السكون بالضرورة علما

تتكامل إذن مجموعتا صور النفي والايتيات في
الوصول الى الهدف ، لكنهما أيضا في سبيل ذلك
نتقابلان لظهور حدة السلب ، وإذا تأملنا كل
صور المجموعة الثانية ، نجد أن في كل منها جوابا
أو قرارا ساخرا لاحدى صور المجموعة الأولى
فالخيل التي كانت تقير وتعفو في ميادين الحرب
[٦ ، ٧] تصبح تماثيل من حجر في الميادين [١٢]
وتلك التي كانت تخيف الأطفال فيتشتون عن
طريقها [٩ ، ١٠] تصبح أراجيج من خشب
لهؤلاء الصغار [١٦] وخيل موكب الحرس الملكي
المهيب [١١] تصبح فوارس حلوى في موكب
المزلة النبوى [١٧] .

إن كل هذا التشايب والتعدد في الوسائل
الفنية هو الذي يبرر هذا التنوع في استخدام
« فعل الأمر » مفتاح الوقف في هذا القطع ،
وتحوله في السبده من أداة لاختيار : « أركضى

ولننظر الآن كيف طور الشاعر هذا المداع
للتشايب : لقد توسط حرف العطف « أو » فعل
أمر ترددا في البيت الأول : « أركضى أو قفى »
والدلالة الأولى لهذه القصيدة هي الاختيار والحرية
فالخيل أن تركض أو أن تقف ، لكننا مسترء
أن تطور بناء القصيدة سوف يسحب ببساط
الاختيار أو رماله من تحت منابك الخيل . فالحرية
الحقيقية في الاختيار تتحقق عندما توجد القدرة
الكافية للقيام بهذا العمل أو ذاك ، لكن وفقات
من الصور المتتالية بعد ذلك ، تسحب عن الخيل
إمكانية الركض أو جدوى التفكير فيه ، وهي
تصل الى هدفها ذلك عن طريق مجموعتين من
الصور أولاهما تسلمت طريق النفي « لست ٠٠
ولا ٠٠ »

ولا [الأبيات ٦ - ١٠] وثانيتهما تسلك
طريق الايتيات المجوف الساخر [الأبيات ١٥ -
٢٠] :

- ١٥ - صيرى تماثيل من حجر في فليادين
- ١٦ - صيرى أراجيج من خشب للصغار
الرياحين
- ١٧ - صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى
- ١٨ - وللصبية الفراء حصانا من الطين
- ١٩ - صيرى رسوما ووشما
- ٢٠ - تجف الخيوط به مثلما جف في وثيك
الصهيل

ولنلاحظ هنا أولا أن صور الإيجاب تقود الى
ما تقود اليه صور النفي وأن الخيار الوهمى الذى
طرحه تصدق فعل الأمر وتوسط أداة العطف « أو »
في صور المقطع ، يسقط وحده ، عندما نجد فعل
الأمر يود في نهاية المقطع منفردا لا متعلما :

٢١ - أركضى كالسلاحف نحو زوايا للتشايخ

لكن السخرية تتضاعف جوانبها عندما نجد
أن فعل الركض نفسه لم يسقط هنا مع كل
عنصره سقطت في الصور السابقة له واللاحقة

٣٤ - مثلما يتلصقها الناس في ذلك الزمن الذهبي النبيل .

لقد تم الالتحام اذن بين الرمز والرموز اليه ،
وأصبح يصيب كلا منهما ما يصيب الآخر طردا
وعكسا . والذي أصاب كلا منهما هو الانحصار
الذي تقدمه القصيدة هنا أيضا على طريقة « النمو
التتابعي » من خلال الاعتماد على سلسلتين من
صور الاثبات [٢٢ - ٢٥ و ٣٢ - ٣٤] يتوسطهما
سلسلة من صور النفي [٢٦ - ٣١] يتكرر فيها
حرف النفي « لم » ست مرات ، ويلاحظ أن كل
أفعال هذا المقطع تأخذ صبغة الماضي حتى وإن لم
ياخذ صيغته وذلك من خلال أداة النفي « لم »
التي تحول المضارع الى ماضى ، والفعل المساعد
« كان » الذي يعطى للمضارع معنى الماضي
الناقص ، ومن خلال هذا الجو « المأسوي »
تتحول كل عناصر الإيجاب والمجد في الرمز
والرموز اليه ، الى ماضى يتحسر عليه بالنسبة
للخيال والانسان والمضارة التي يرمزان اليها .

مادام الالتحام قد تحقق بين الرمز والرموز
اليه ، فلا بأس من العودة مرة أخرى الى الرمز
لن طرح الخيار السابق عليه ، وهو خيار لا يوجه
اليه هذه المرة وحده ولكنه ينسحب بالضرورة على
صداء وظله

٣٥ - أركضى أو قفى

٣٦ - زمن يتقاطع

٣٧ - واخترت أن تذهبي في الطريق الذي يتراجع
وإذا أعدنا التذكير بالخيار الأول وتجنبت
وقارنا به الخيار الثانى لرأينا التحول واضحا .
ونوضح ذلك من خلال العلامات التالية :

- الخيار الأول = أركضى ↑ أو قفى •
- النتيجة أركضى كالسلاحف ↓
- الخيار الثانى = أركضى ↑ أو قفى •
- النتيجة : اذهبي في الطريق الذى يتراجع ↓

أو قفى . (ولنشر اليهما بهاتين العلامتين :
أركضى ↑ - قفى □) الى أداة أشعار بجمالية التقهقر
في نهاية المقطع . - أركضى نحو زوايا المتاحف
[ولنشر الى هذا الموقف بالسهم المائل ↓]

لكن الخيل التي شغلت الشاعر وشغلنا
حتى الآن ، ليست إلا رمزا مكثفا ومعبرا للهدف
الحقيقي للقصيدة وهو « الناس » . والقصيدة
لا تكف على امتداد المقطع عن القيام بمناورات
« الالتحام » بين الرمز والرموز اليه لكن هذا
الالتحام يتم ببراعة عندما تتحول الخيل الى « وشم »
نجف خطوطه فوق « زراع الانسان » أو جبهته ،
ولكنه أيضا التحام سلبي ضاد ، فهو ليس
الالتحام الذي يعطى للانسان قوة الخيل ، ولكنه
التحام من خيل جف في رثيتها الصهيل ، ومن ثم
فهو التحام يجعل منه كل مظاهر السلب التي
تناثرت على طول المقطع ، وكما مهد الايقاع في
نهاية تمهيد القصيدة لظهور المقطع الأول ، فإن
الالتحام في نهاية هذا المقطع يهد لظهور المقطع
التالى :

٢٢ - كانت الخيل - في البدء - كالناس

٢٣ - بركة تراكضى عبر السهول

٢٤ - كانت الخيل كالناس في البدء

٢٥ - تمتلك الشمس والمشب واللكوت الظليل

٢٦ - ظهرها لم يوطأ لكى يركب القادة الماتعون

٢٧ - ولم يكن الجسد الحر تحت سياط المروض

٢٨ - والفم لم يمثل للجام

٢٩ - ولم يكن الزاد بالكاد

٣٠ - لم تكن الساق مشكولة

٣١ - وبهاوئز لم يك بثقلها السنيك للعدنى الثقل

٣٢ - كانت الخيل بركة

٣٣ - تنفس حرة

- ٤٨ - صاروا شاة وركبان
٤٩ - والجول التي انحدرت نحو هوة نسيانها
٥٠ - حملت معها جيل فرسانها

ان انحصار الرمز « ص » بين « س » و « د » ،
تجعل القصيدة تكاد تلتفى الرمز وتنقل المواجهة
الى المرموز اليه ، الناس والحضارة التي يرمزون
اليها . وهي كما تدل كثير من اشارات القصيدة
حضارتنا المصاهرة ، وما تتضمنه من عبثية
الاختيار التي يقوم بها .

- ٥١ - اشباح خيل
٥٢ - واشباه فرسان
٥٣ - ومشاة يسبرون - حتى النهاية - تحت

- ظلال الهوان
٥٤ - اركضى للقرار
٥٥ - واوكضى أو كفى في طريق الفرار
٥٦ - تتساوى محصلة الركنى والركض في
الركض

ان الضوء الاحمر الذي نلقيه القصيدة على
الرمز المنعجب ، والمرموز اليه الخاوى الأجوف
يبيّن عن طريق لقاء الضوء على الحصاد ، كثافة
الكارثة :

- ٥٧ - ماذا تبقى لك الآن ؟
٥٨ - ماذا
٥٩ - سوى عرق يتصبب من تعب
٦٠ - يستحيل دنابر من ذهب
٦١ - في جيوب سلاطتك العربية
٦٢ - وفي المرأة الاجنبية تملوك تحت ظلال

أبي الهول
٦٣ - هذا الذي كسرت افقه

- ٦٤ - لعنة الانتظار الطويل
وما دامت الخيل هي رمز حضارة ، الشرق ،
المجهد فان اللحن الجنائزى يأتي مع انسداد
الستار على هذا المشهد الجزين حتى تستدير
مزونة الوقت الى « الغرب » .
صارت الخيل ناسا تسير الى هوة الصمت
بينما الناس خيل تسير الى هوة الكون
القاهرة : د . احمد درويش

فاذا أضفنا الى ذلك ، المدى الزمني تقدمه
القصيدة بين طرح الخيار والوصول الى النتيجة
في كل منها ، حيث يستغرق « النقاش » في
الحالة الأولى مقطعا بأكمله ، ولا يفصل بين الخيار
والنتيجة في المقطع الثاني مجرد بيت واحد ، اذا
أضفنا هذا رأينا كثافة المواجهة وحدتها وحتمية
الطريق الواحد للرمز والمرموز اليه ، للجنين
والناس والحضارة التي يمثلانها ، ويعود الفعل
المضارع للظهور مرة أخرى ليؤكد أننا لسنا
بصدد الحديث عن الماضي ولكن عن المواجهة .

- ٣٨ - تتحدى الشمس . يتحدى الامس
٣٩ - تتحدى الطرق الجبلية للهوة اللانهائية

لكن ذلك الانحدار يبدأ انحدارا طبيعيا .
ويرتبط بظواهر من شأنها أن تمر بدورة الانحدار
نزداد حدته ازدياد حدة الصخر الهاوى من قمة
الجبل فاذا به يدمر ويعكس الظواهر ، ويقود
الى التفهق ما من شأنه أن يتقدم :

- ٤٠ - كل نهر يحاول أن يلمس القاع

تختفى

- ٤١ - كل الينابيع ان لمست جنولا من جداولها
٤٢ - وهي لا تكتفى
٤٣ - فارفضى أو قلى
٤٤ - كل دوب يقدوك من مستحيل الى مستحيل

هكذا تنقل كل الطرق ، ويقترب شبح الرمز
من المرموز اليه اقترابا يوحى بذويان الأول في
الثاني ، وسنرى كيف يتقدم بناء القصيدة ليحقق
ذلك ببراعة فنية ، فاذا أعطينا للرمز (الخيل)
القيمة « ص » وللمرموز اليه (الناس) القيمة
« د » فان خط مقاطع القصيدة سوف يسير عن
النحو التالي :

- المقطع الأول = ص (الخيل محور الحديث)
المقطع الثاني = ص « د » (الخيل مقارفة
بالناس)
المقطع الثالث (كما سنرى) = د « ص » (ص « د »
الناس)
الناس يواجهون الناس من خلال الخيل)
٤٥ - الخيول بساط على الرمح
٤٦ - ساد على منته الناس للناس عبر المكان
٤٧ - والخيول جدار به انقسم الناس صنفين



رسم لفصيلة الطيور مع وجه امل دنقل

بُكَاعِيَّة

□ السيد محمد الخميسي □

من قتلوا الحراسُ	كنتُ
وابتاعوا الكلمة بالثمن البخسُ	حين يحيى الليلُ
وجهك	وأغلق بابي
يصعدُ نحو الشمسِ	أطرق بابكُ
يخرجُ من دائرة القضببان الأرضيةِ	أقرأ اسمك فوق كتابكُ
يُصبحُ قمرًا	أحيانًا
أملًا	يقفز حرف الميم مكان اللامِ
للوطن المتدثر بالظلمة . .	أبكي . . لعذابتكُ
والموتُ	
•	وجهكُ
لن يهدأ بال القنلة	باقٍ في الليلِ
وجهك باقٍ	يحرس قمح الفلاحينُ
وشمُك فوق الأرضِ	وشمُكُ
وفوق الشمسِ	فوق جدار الزمن الموبوءِ
وفوق الريحِ	يلينُ

وجهك حرّ ممتدّ	وحزن النيل
وفسيح	وحزن الأرض الصابرة
	على بلواه الأيام العفنة . .
يا ألسنة الناس القتلة	هذا حزن النخل النازف
جودى بالصلوات على الملقى منكم	حزن الريح
ودعى قتلانا	وحزن الإنسان الإنسان
يأكلهم طيرُ الوطن الجارح	لن يهدأ بال القتلة
ودعى دمنا المسفوح	وجهك باقٍ في الليل
على أروقة الكلمة	يفضي حقول الفلاحين
« يكتب مربية الشعراء المقتولين »	وشمك
دعيه	فوق جدار الزمن الموبوء
تشربُ منه الأرض العطشى	يُدين
حتى تروى	من قتلوا الشعراء
هذا حزن الشمس	وابتاعوا الكلمة بالثمن البهّس
	يوسف عبيد : السيد محمد التميمي

قراءة في قصيدة "زهور"

□ د. فزوى مالحى - دوحلاس □

حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة •
تتحدث لي ••
كيف جاءت الي
(واحزانها الملكية ترفع اعناقها الغضير)
كي تتمنى لي العمر !
وهي تجود بانفاسها الأخيرة !!
كل بالقة ••
بين الغمامة والالة
تنفس مثل - بالكاد - ثانية • ثانية
وعلى صدرها حملت - وضعية ••
اسم قاتلها في بطاقة !

تبدو هذه القصيدة لأول وهلة بسيطة الشكل
واللغوي • ولعل أول ظاهرة يصادفها الناقد في
قصيدة « زهور » هي بساطة اللغة وضئالة
الصفات • بمعنى أن الأسلوب يمثل فعلاً أسلوباً
غير معقد • وهذا بدوره يسمح للقصيدة بأن
تصير عن محتواها الدلال بطريق مباشر ، بمعنى
أن القارئ للقصيدة لأول مرة يشعر بأنه ازاء
معنى صريح ومباشر •

ومع ذلك فإن هذه البساطة مفسلة ، كما
سنكتشف من خلال تحليلنا للقصيدة • ونقطة
البده بالنسبة لنا هي النظر الى تنظيم القصيدة ،
ثم تنتقل بعد ذلك الى الوسائل الأدبية المستقلة
فيها من حيث أن القصيدة تظهر كعمل أدبي كامل
يدل على حالة عاطفية عميقة •

إن القصيدة تنقسم الى ثلاثة أجزاء :

لا بد من أن تكون التجربة النقدية لأي نص تعبر
عن اعجاب الناقد بالنص ذاته • وأنا أعترف بأن
ديوان أمل دنقل الأخير قدامعيني وأثرفني بشكل
خاص وأتمنى أن تعتبر هذه الدراسة اسهاماً - وإن
كان بسيطاً - في ذكرى الشاعر والصديق ، أمل
دنقل •

إن ديوان أمل دنقل الأخير « أوراق
الغرفة (٨) » يمثل بلا شك مرحلة هامة في
حياته الشعرية ، فهو يحتوي على قصائد تعالج
بأسلوب شعري بارع ممرته الشخصية ، وهي
معركة المرض الذي أصابه في السنوات الأخيرة •
واحدى القصائد التي تلفت النظر في هذا الديوان
هي قصيدة « زهور » (ص ٢٥ - ٢٨) • يقول
فيها :

« وسلال من الورد ،
الحبا بين اغنائة والالة
وعلى كل بالة
اسم حاملها في بطاقة
تتحدث لي الزهيرات الجميلة
أن أعينها اتسعت - دهشة -

لحظة انقطف

لحظة القصف

لحظة اعدامها في الغميلة !

تتحدث لي ••

انها سقطت من على عرشها في البساتين
ثم انقلت على تعرضها في زجاج الدكاكين
او بين ايدي المتادين ،

« حاملها » • فنحن في هذه المقدمة ازاء ما نستطيع أن نعتبره وضعا طبيعيا وعاديا ، أى وجود الباقة التى قدمت مع اسم الحامل • وبالطبع يراها المتكلم .

نلاحظ في المقدمة - فضلا عن ذلك - صوت ال « لنا » الشعرى ، اذ نقرأ « الحيا » •

أما للجزء الثانى ، أى حديث الزهرات ، فنصادف فيه تغييرا ، هو أن المتكلم في المقدمة يصبح هو المستمع في هذا الجزء • ونقرأ حديث الزهرات ، بنى تخاطبه ، ويقع هو تحت تأثير الفعل • وهذا الحديث بدوره يظهر حالة الزهور التى تعترف بها أمام المتكلم الأصلي •

وترجع في الجزء الثالث ، لى الخاتمة ، إلى المتكلم الذى يتحدث عن نفسه وعن الزهرات • وفى هذا الجزء نكتشف صدق المقدمة • لكن هذا الصدق يغير الوضع الذى شاهدناه في الجزء الأول من القصيدة • اذ نقرأ أن الباقة تحمل الآن « اسم قائلها » بدلا من « اسم حاملها » •

نحن اذن أمام تطور في القصيدة ما بين بدايتها ونهايتها • وهذا التطور - فضلا عن ذلك - واضح ، اذا نظرنا بشكل خاص إلى حالة الباقة • يقول آخر بيت في المقدمة : ان على كل باقة « اسم حاملها في بطاقة » بينما آخر بيت في القصيدة يقول : « اسم قائلها في بطاقة » • ان هاتين العبارتين لهما نفس التركيب النحوى - كما هو واضح • وهما - بالإضافة إلى ذلك - يكتونان من نفس الكلمات ولم يتغير فيهما سوى كلمة واحدة فقط • ومن ثم فإن هاتين العبارتين تمثلان نوعا من الاطار الذى يحتوى القصيدة بأكملها تقريبا • الا أننا نصادف تغييرا أساسيا بين العبارتين • فكلمة « حاملها » فى بيت المقدمة قد أصبحت كلمة « قائلها » فى بيت الخاتمة • وتمتلك هاتان الكلمتان مفتاح القصيدة • اذ تدلان على التطور فيها • لكن كيف حفقت القصيدة هذا التطور ، وما هى الوسائل الأدبية واللغوية المستخدمة فيها • والنسأع على تحقيق هذا التطور ؟

الجزء الأول يشتمل على الأبيات الأربعة الأرن فى القصيدة ، حيث تبدأ بإشادة إلى سلال من ورد يلحمها المتكلم وهو بين حالتى « الخفاة والخافة » • وكل باقة عليها اسم حاملها •

أما الجزء الثانى فى القصيدة فيتكون من حديث « الزهرات الجميلة » ، وينقسم هذا الحديث بدوره إلى ثلاثة أجزاء ، اذ تبتدى « الزهرات » بكلامها من قطفها واعدامها ثم تستأنف الكلام مفسرة •

« انها سقطت من على عرشها »

حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة »

وبين الجزء الثالث من حديث الزهرات عن مجيئها ، لكى تمنى العمر • وهى تبود بأنفاسها الأخيرة •

ويحتوى الجزء الثالث من القصيدة على خاتمتها (الأبيات الخمسة الأخيرة) • فنقرأ فى هذه الأبيات عن « كل باقة » وهى تتنفس مثل « • وتنتهى القصيدة بأبيات عن الباقة وهى حاملة « اسم قائلها فى بطاقة ! »

نحن اذن ازاء قصيدة ذات ثلاثة أجزاء : بداية. ووسط ، ونهاية • والجزء الوسيط - أى حديث الزهرات - به ، بدوره ، ثلاثة أجزاء • ومن ثم نستطيع أن نرى القصيدة على الشكل التالى :

١ - المقدمة

٢ - حديث الزهرات :

(أ) القطف

(ب) السقوط والافاقة ومن ثم البيع

(ج) تمنياتها للعمر وهى تموت

٣ - الخاتمة

يشمل كل جزء من القصيدة جزءا متميزا • بمعنى أنه يمكننا أن نفحص كل جزء بمفرده ، ومن ثم نتساءل عن ترابط الأجزاء • بحيث تظهر القصيدة كاملة •

نرى فى المقدمة المتكلم الذى يتحدث عن لمحة الورد وهو بين اغفاء وافاقة • والباقة تحمل اسم

من هذا الحديث الثلاثي نلاحظ أن صفات الزهرات الانسانية قد غلبت على صفاتها الزهوية . فالصفة الوحيدة الزهوية في هذا الجزء تتألف من كلمة « الخضر » المستخدمة لتصنيف « أعناقها » - التي تمثل - بالطبع - صفة بشرية ومن الجدير بالذكر أن الجملة التي تتضمن هذه الكلمة موجودة بين قوسين ، كأنها تشير فقط الى شيء اضافي وغير أساسي في الحديث .

لا غربة إذن في أن ظاهرة التجسيم هذه تتصاعد حتى تبلغ ذروتها النهائية في الخاتمة . ففي هذه الخاتمة تقلد للزهرات كل صفاتها الزهوية وتصبح بشرية تماما .

وبناء على تحليلنا لهذه القصيدة نستطيع أن نلاحظ أن هذا النوع من التجسيم ليس مقتصرا في ديوان « أوراق الغرة (A) » على هذه القصيدة فقط ، بل أن الشاعر يستخدمه ، على سبيل المثال ، في قصيدة « السرير » (ص ٣١ - ٣٧) وفي هذه القصيدة نقرأ حوارا بين المتكلم وبين السرير ، أي أن السرير يصبح له صوت ، ويتحدث أيضا . ورغم هذا التشابه إلا أن الدور الذي يلعبه التجسيم في قصيدة « زهور » يختلف عن استخدامه في « السرير » .

ففي قصيدة « زهور » نجد أن التجسيم هو فعلا الوسيلة التي تمنح الفرصة للمتكلم بأن يصبح كالزهرات وبالعكس . بمعنى أننا إذا، نوع من الانصهار أو الاندماج بين الزهرات والمتكلم . وهذا الاندماج واضح في جملة « تنفّس مثلي » في خاتمة القصيدة .

وقبل أن نتعمق في مفهوم هذا الانصهار أو الاندماج بأسهاب ، نرجو أن يسمح لنا القارئ بأن نضيف ملاحظة على هامش التحليل . وهي ملاحظة تتعلق - مرة ثانية - بقصيدة « السرير » ذلك أن أي قارئ لديوان أمل دنقل الأخير في إمكانه أن يدرك أن هذه القصيدة تشير أيضا الى نوع من الاندماج عندما يقول المتكلم :

« صرت أنا والسرير » .

جسدا واحدا .. في انتظار المصير ! » (ص ٣٤)

أهم الوسائل الأدبية في هذه القصيدة تتألف من تجسيم الزهرات ، أو نسبة الصفات البشرية لها ، بحيث تبدو وكأنها كائن حي . وتوضح هذه الظاهرة بصورة جلية في الجزء الثاني من القصيدة . فبعد أول بيت في هذا الجزء عن كلام الزهرات من خلال المباشرة : « تتحدث لي » . بمعنى أن الزهرات قد اقتبست صفات بشرية، وهي القدرة على التحدث . وهذا البيت يفتح الطريق للقصيدة بالتالي لأن تملأ الزهرات صفات بشرية أخرى ، فنقرأ - على سبيل المثال - في الجزء الأول من هذا الحديث عن « أعينها » التي « اتسعت » . وفي الجزء الثاني : « أنها سقطت ... ثم أفاق » . أما في الجزء الثالث من حديثها ، فهي تتحدث للمستمع وتقر « كيف جاءت .. كي تمنني » له العمر « وهي تجود بالقلبك الأخيرة » .

لكن ، لعل أهم مثال بالنسبة لهذا التجسيم هو خاتمة القصيدة حيث يقول لنا المتكلم : أن الباقية « تنفّس » وهي حاملة « على صدرها » « اسم قائلها » . أي أنها لا تتحدث بحسب ، بل أصبحت ضحية بالمعنى الانساني .

ومن الجدير بالذكر أن ظاهرة التجسيم تزداد خلال القصيدة من بدايتها الى الخاتمة نفسها ، بمعنى أننا لا نجد أثرا لهذا التجسيم إلا ابتداء من الجزء الأول في حديث « زهرات » أي أن بداية القصيدة - كما قلنا سابقا - هي بالفعل طبيعية وعادية ، إذ تلعب الزهرات دورها المتوقع ، كبقية في الغرفة . بينما تبدأ في تلمس صفات التجسيم في أول جزء من الحديث عندما نقرأ أنها « تتحدث » . ولكن بالرغم من ذلك فهي تحافظ على صفاتها « الزهوية » إذا جاز لنا أن نستخدم مثل هذا التعبير - عندما نتحدث عن « القطب » و « القصف » و « الخميعة » . وفي الجزء الثاني من حديثها تزداد صفات التجسيم حين نقرأ أنها « سقطت .. وأفاق » ، مع أنها لا تزال تمتلك صفات زهوية ، كمرضاها في « زجاج الدكاكين » أو بين أيدي المتألمين » ، على سبيل المثال . لكننا عندما نصل الى الجزء الثالث

خصوصا فيما يتعلق بالتوارى الذي تكلمنا عنه . لكن ، وحتى قبل الخاتمة نفسها ، تستخدم القصيدة ثنائية ، أو بالأحرى تركيبا ثانيا ، يشير بطريق غير مباشر الى هذه الظاهرة . اذ نقرأ عن الزهرات أنها « سقطت » ثم « افادت » ، فهاتان الكلمتان تستغلان نفس التركيب خصوصا الـ « افادة » مع كلمة « افادت » .

ولدينا ثنائية أخرى في حديث الزهرات لا تظهر مباشرة بل علينا أن نستخرجها من الحديث نفسه . وهذه الثنائية موجودة في الجزء الثالث من الحديث . فنقرأ عندئذ عن الزهرات التي « تمني العمر » وهي « تجود بانفاسها الآخرة » . وتتألف هذه الثنائية من موت الزهرات من ناحية ومن تمنياتها للعمر ، من ناحية ثانية . واذا أردنا أن نعبر عن هذا التركيب بمفهوم مجرد أدركنا أن الجزء الأول منه يتكون من فكرة « الموت » بينما الثاني من فكرة « الحياة » ، ومن ثم تظهر للثنائية بشكل أوضح : الموت / الحياة . وبالطبع تحل هذه الثنائية ما يمكن اعتباره سخريّة مرة اذ تجيء تمنيات الحياة من خلال الموت .

وطبيعة هذه الثنائيات بأكملها مثيرة جدا . اذ أنها تشير الى حالة من البيئية بالنسبة الى كل من الزهرات والتكلم . وتعتبر البيئية بالطبع عن وجود حالتين في الأمانة الثلاثة التالية : « اغفاءة وافاقة » و « تمنيات العمر مع الانفاس الآخرة » . ومن ثم فإن هاتين الحالتين تدلان على تقارب أو مقربة بينهما . ونستطيع أن نرى هذا التقارب كنوع مما يمكن تسميته مفهوم « اللحظة » .

ولكن هذه « اللحظة » لا ننحصر في هذه الثنائيات وحسب . فاذا نظرنا الى اختيار المبارات نفسها في النص لاحظنا أن هذا المفهوم موجود حتى على المستوى اللفظي . كما أنه لطيف أيضا عن كل من « تكلم » و « هرب » . وبالفعل يساعد على الاندماج نفسه الذي كالمنا عنه .

لكن طريقة الاندماج بين التكلم والسرير الذي « طننى » مثله - فاقد الروح (ص ٣٤) تختلف عن الطريقة التي تؤدي الى الاندماج في قصيدة « زهور » . فالاندماج في « السرير » يظهر مبكر في القصيدة ويقود الى انفصال في نهاية القصيدة بين السرير والتكلم . فالحوار الذي يجري بين السرير والتكلم يدل على أن السرير يحرر نفسه عن الجسد الموجود فوقه :

« فالأسرة لا تستريح الى جسد دون آخر
الأسرة دائمة

والذين ينامون سرعان ما يتزلون » (ص ٣٧) .
وتوجد بالطبع اختلافات أساسية أخرى ما بين القصيدتين وطريقة تناولهما لهذه الظاهرة . لكن بما أن تحليلنا يتم بقصيدة « زهور » فسوف ننحصر ملاحظتنا بها .

وكما قلنا آنفا ، فإنا إذا اندماج أو انفصال بين الزهرات والتكلم ، وقد حققت القصيدة بواسطة تجسيم الزهرات الذي تصاعد تدريجيا حتى وصل الى ذروته في الخاتمة ، حيث فقدت الزهرات صفاتها « الزهرية » بأكملها ، واكتسبت بدلا منها صفات بشرية . هذا الاندماج إذن يربط الزهرات بالتكلم . فبينما نجد أن التجسيم يمثل ظاهرة تقود الى الاندماج نجد في القصيدة تطورا متوازيا خلالها بالنسبة الى الزهرات والتكلم .

وينضم هذا التطور استخدام مجموعة من الثنائيات الرافعة تنطبق على كل من التكلم والزهور . ففي البيت الثاني من القصيدة تصادف الثنائية التالية :

اغفاءة / افاقة .

وهي - بالطبع - تشير الى حالة التكلم . بينما في الخاتمة يكرر نفس المفهوم لثنائية أخرى .

اغفاءة/ افاقة .

وهي تشير الى حالة الباقية .

وهذه الظاهرة تعكس الاندماج نفسه ، اذ نجد أن الخاتمة تلعب دورا يعكس بداية القصيدة .

اللحظية ؟ نستطيع أن نلاحظ أولا أن المتكلم في هذه القصيدة على الزهور ، ولكن ليس على الزهور بشكل عام بل الزهرات في الباقة ، لو ، بصبرة أخرى ، الزهرات التي تم قطفها . وهذا الاختيار يعتبر - بالطبع - ذا دلالة في القصيدة ، إذ أن الزهور المقطوعة لا تعيش إلا لمدة قصيرة . ونفضلا عن هذا . فإن ذلك يمثل طبيعتها في حد ذاتها . ومع ذلك فإن القصيدة تؤكد على هذه الظاهرة : فإن التحويل من خلال « حاملها » إلى « قائلها » يجعل عملية اهداء الزهور المقطوعة عملية تؤكد على طبيعتها السريعة الزوال ، ويضاف إلى ذلك أن الزهور المقطوعة هي فعلا تقطف وهي في ربيع عمرها . من هذه الملاحظات ، يمكن اعتبار أن هناك صورة ما في القصيدة تعبر عن مفهوم الزمنية .»

لكن القصيدة بكاملها تقود إلى أكثر من هذا . لأنه من خلال اندماج أو انصهار المتكلم مع الزهرات نجد لأنفسنا إذا انعكاس لكل هذه العناصر عن المتكلم نفسه . فهو بالفعل أيضا قد انحصر في لحظة مؤقتة أو قصيرة . ويعلق على زمنيته در عند لحظة الانصهار مع الزهور . فقد تم قطفه هو أيضا في ربيع عمره . ومن ثم نستطيع أيضا أن نقول أنه يقوم بتعليق على قتله هو وبناء على ذلك ، على وفاته .

هذه القصيدة إذن تعتبر عملا فنيا رائعا ، ذا موقف ميتافيزيقي . فقد بدأ الشاعر فيها بوضع طبيعي وعادي ، وقلبه بطريقة مدهشة ، إلى رؤية متمعة في الحياة والموت ، مستخدما وسائل معنوية ولغوية ، لكي يؤدي وظيفته الكاملة .

القاهرة : د . لبنى مالحى - دوجلاس

في البيت الثاني من القصيدة يتكلم المتحدث قائلا : « ألقها » . واستخدام هذا الفعل يدل على رؤية مؤقتة (أو لحظية) ، بدلا من استخدام . مثلا . فعل آخر كـ « ألقها » . بمعنى أننا نراه هذه اللحظية بالنسبة إلى المتكلم . وعندما تتحدث الزهرات نقرا عن « لحظة القطف » و « لحظة اعدامها » . بمعنى أننا هنا إذا . هذا المفهوم نفسه ، وإن كان يشير إلى الزهرات . أما في الجزء الثالث من القصيدة ، أي خاتمتها ، فنقرأ عن التنفس « ثانية .. ثانية » .

لكن في هذا المثال الأخير يدل استخدام هاتين الكلمتين على كل من المتكلم والزهرات ، حين يقول البيت : « تنفسي مثل » . ومغزى هذا بالطبع هو الاندماج أو الانصهار على مستوى الكلمات نفسها . كما أن حالة الانصهار هذه تعكس الاندماج الذي شاهدناه سابقا على مستوى تطور القصيدة نفسها . وبالإضافة إلى ذلك فهذا الاندماج ، من خلال مفهوم اللحظية ، يتصاعد أيضا في القصيدة ، لكي يشتمل تعبيره على كل من المتكلم والزهرات .

نتيجة للتحليل الذي قمنا به حتى الآن نستطيع أن نقول أن القصيدة تتطور بكاملها من بدايتها إلى نهايتها . ويؤدي هذا التطور إلى حدوث انصهار أو اندماج ما بين الزهرات والمتكلم . وكما لاحظنا فقد حققت القصيدة هذا التطور من خلال ظاهرة التجسيم التي تصاعدت في القصيدة حتى أصبحت الزهرات بشرية تماما في آخر القصيدة . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فقد فحصنا أيضا الثنائيات ومفهوم اللحظية . وقد ساعد هذان العنصران كذلك على الاندماج ، وعلى تطور القصيدة ، من حيث تصاعدها في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها .

لكن نساءل هنا : ما هو معنى هذا التطور في القصيدة ؟ وبشكل خاص : ما هو مغزى الانصهار الذي تم من خلال ظاهرة التجسيم ومفهوم

حداد

□ محمد آدم □

كان يعرفُ هذى المدينة
 شكل الحوانيت ،
 لون المقاهى ،
 ثرابَ الشوارع ،
 يفسحك ،
 مثل العصافير ، في الليل ،
 ثم يفرُّ إلى بيته في الهزيع الأخير ،
 ويذكرُ
 هذا الطريق الطويل إلى بيته القردى ،
 امتداد الشوارع ،
 بُعد السماوات ،
 بعض الرفاق الصغار ،
 انحناءة غصنين فوق التراب ،
 القطار الأخير ،
 ضجيج المحطات ،
 صوت الطواحين ،
 رسم التوابيت ،
 وجه أبيه الذى يتشربُ . . .
 وهج الظهيرة ، ثم يموتُ
 بكاء الطفولة ، ضحك إبنات
 المعزين حين يغيبون تحت المساعل . . .
 - في الفجر -
 هذا الندى القزحي ،
 السواقي التى تنفجرُ فوق المياه الخبيثة
 ثم تميلُ على الأرض ،
 كى تتشعب فوق الشقوق الصنيرة ،
 - مثل ينباع في الرمل -
 ثم يحومُ ،
 قرب القراشات حين تطيرُ على النهر ،
 أو . . . تتخطّر

تجاه الحدائق ،
ثم تفران نحو الصحارى ،
تفتش في الرمل ،
والورق المتساقط .
عن زهرتين ، اثنتين
تَمْدَانِ لِلشَّهْرِ لون الحرائق ،
هل تتراجع أو تتقدم
يا أيها المتألم
أم أنك الآن تسهر قرب التوابيت ،
في غرفات المداقر ،
أم تتحدث للنهر هذا . الحديث الخفى
وترحل بين المصححات والقاطرات ،
تسافر بين البلاد وبين الطيور ،
تحدث في الليل عصافيرتين ، ، نحلان

بين الوريقات والشجر المتشابك ،
والنخل
هذا النهار ثقيل ! !
وهذى الشموس رمادية اللون ،
هل تهدأ الآن يا أيها المترجل
بين المصافير والعشب ؟
أم تنوكت فوق الجروح ،
وتنزف من غير أن تتوجع ،
للنهر أن يستطيل إليك ،
وللعشب أن يفرغ الآن أحزانه ،
ثم يبحث عن مقتلتيك ،
لماذا تحطان فوق الشوارع ،
تَسْرَبَانِ ،
كخيطين من مطر وكواكب ؟
تنزلقان

فوق النخيل ، وفوق البيوت

تطيران نحو السماء الغربية

ثم تنامان جنب الحشائش ،

ترتحيان اليك ،

وتنحنيان عليك ،

وأنت تحديق في الأفق هذا الأصيل الأخير

وتأخذُ للنيل مرفأه . . .

قرب هذى التوارس ،

هذا النهار ثقيل !

وأنت تفهقه . . .

من زهرنا الحجري ،

ومن عشبنا الحجري ،

ومن صوتنا الحجري ،

ومن لوننا الحجري ،

وتحلمُ بالسرور والنخل ،

يقتربان ،

ويمتزجان ،

ويتحدان ،

لماذا الهواء الخفيفُ أصفر ،

يا أيها المتوجّل ،

بين العصافير ، والعشب ؟

هل كنت تحلمُ بالعدل والحب ؟

أو . . أنه مثلُ كل الزهور الغربية

لا يأخذُ الآن مجلسه في الحقول ،

تساءلتُ

كان الجنوبي ينسل مثل القوارس في البحر ،

– والبحرُ لا يتوقّف قرب الشواطئ ؟

للمابرين ،

وللسائرين ،

للمرحلين ،

ويخرجُ في الليل مثل القطاة الوحيدة ،

تقطعُ أرض البراري ، غناء ، وحيداً

غناء ،

وحيداً ،

رتيباً ، حزينا

وترتدُ في الفجر ، للفجر ،

ترقبُ كيف تهب الرياحُ العنيدةُ

فوق التويجات ،

والنحلُ يهربُ من عشته المطري ،

يطاردُ ضوء الشمس ، وزهر السواحل

ينحل في الوحل طيراً ، غريباً ، أليفا
لذا تحلق في الليل ،
با أيها الوتر القزحي الطريد ؟
وتأخذ في العزف ، حين تموت
الفراشات في الرمل ، متعبه ؟

ألائك تعرف لون السماوات ، والأرض
لون الحداد ، ولون السواد ،
ولون البلاد ، التي تستطيل إليك
وتمنح وجهك هذا الأليف الغريب :
نفاصيل من يسقطون ،
ومن يقتلون الزهور الصغيره
في الصباح
آه

الجنوبي لا يشرب الآن قهوته
في المساء الأخير ،
ولا يرقب النيل من شرفات الفنادق ،
عند المداخل ،
لا يستلبر تجاه المقاهي ،
ولا يتوجع فوق الأسرة ،

أو يتناول قنينة الخمر ،
- مصل الأطباء ،
أبوية الغازر ،
أربطة الشاش ،
تاج الحكيمات
لون الملاءات -
حقن العروق

ونزح السماء إلى جوفه المنهدم .
هذا الجنوبي كان الميادين ،
والنخل ، والنهر ، والناس
حين يحب في مقلتيه الأغاني
ويقطف بعض التجمعات
للباحثين ، وللجائعين ،
ومن يزرعون الحقول كروماً ، وعمرا
وفي الليل يتخذون الحلود مواقع ،
حتى يصونوا تراب الوطن !
كل هذا الحداد بلون تراب الوطن !
كل هذا الحداد بلون تراب الوطن !
تراب الوطن ،

أقائيم الشعر عند أمل دنقل

□ مدحت الجيار □

أمل دنقل (١٩٤٠ - ١٩٨٣) أحد شعراء السنينات الذين حاولوا تجديد الواقع الشعري ، في ظروف تغير ضخمة عاشتها مصر إبان هذا العقد ، واتجهت هذه المعاوله الى تقنيات جمالية جديدة ، تساعد على التوازن الجمالى بين الحاضر المهزوم من ناحية ، وبين الماضى التليد والمستقبل الجنين من الناحية الثانية •

★ البكا. بين يسى زرقاء اليمامة ١٩٦٩

★ تعليق على ما حدث ١٩٧١

★ مقتل القمر ١٩٧٤

★ المهد الآتى ١٩٧٥

★ لا تصالح ١٩٨١

★ اوراق الغرفة «أ» ١٩٨٣

١ - التجريد :

عاش أمل الشاعر خلال أكثر من عقدين . متمسكا بالرؤية المغامرة الملتزمة فى آن . حيث وطف شعره لحمة قضايا شعبه وأزماته ، فى الوقت الذى يفامر فيه شعريا بتجريب أشكال مختلفة من التقنيات الجمالية حتى اكتملت فى ديوانه الرابع « المهد الآتى » وان اتخذت بعد ذلك شكل القصيدة الطويلة جدا « لا تصالح » أو القصيرة فى آخر دواوينه « اوراق الغرفة «أ» ترك أمل دنقل رؤيته تلك فى ستة دواوين شعرية هي :

الاجتماعية والفكرية والجمالية «وتلك ناحية مرع فيها أمل دنقل براعة كبيرة في كل توظيفاته التراثية بحيث يقيم تكافؤا بارعا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التي يوظفها» (١) .

أما ديوانه السادس أوراق الغرفة «أ» فينتهي إلى المرحلة الأولى من شعر أمل أو ينتمي جزء كبير منه إلى قصائده البسيطة الأولى فيما عدا القصائد الطويلة خاصة الخيول ، الطيور ، نجد فيها قفلة تشكيلية تقوم بنفس الوظيفة : تصوير التناقض لكن هذه المرة تقوم البنية النصية كلها بالتصوير الشعري للتناقض . وبهذا نلاحظ - كما لاحظ صلاح فضل - لا أن النموذج الغالب على شعره ، سواء على مستوى كل ديوان على حده ، أو على مستوى القصيدة ذاتها ، هو إقامة جدلية مضمونة بانتظام تستثمر ما في الحضورين الاستبدال والسياقي من عناصر متكافئة ، وتوظفها في خلق صراع حي بين البنية الدرامية والبنية الفنية ، وهو الذي يحكم عملية إنتاج الدلالة في شعره (٢) ولا شك في أن تركيز أمل دنقل بحدة على خلق الصراع بين التناقضات لكشفه وزيادة الوعي به قد أصاب الشاعر بالأساوية في الرؤية الجمالية للذات والمجتمع ، نتج عنها السخرية المرة عند الرصد أو التعليق : فننمنا يخاطب أصدقاءه الذين يعبرون في نهاية الطريق يأمروهم أن يضلوا طفله الانحناء لبقيت حيا وينجسوا من القتل . ويقر في موضع آخر بأن من طأطأوا حين أذ الرصاص هم الذين يرفعون رؤوسهم بعد الحرب وبأن الجبناء سوف يضاجعون لرامل الشهداء . وفي هذا السياق ، ماذا ، وكيف يكون الخلاص :

« والكلمات اقتحمت مكسرة الحواف

إذا لثمانها تجرحت الرؤى

والصمت قضبان محجمة على وهج البكسل »

(ص ٩١)

ومن بعض التواريخ التي حرص أمل - على غير عادته - أن يشيها ، نجد البداية التي ارتضاها لبدايته الشعرية ١٩٦٢ وعلى لسان سبارتاكوس في قصيدة « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » ، ونجد أمل الشاعر يحاول أن يلصق قانون الأشياء . يريد أن يكشف نظام الكون ، حركة الانسان ، حركة الذات ... الخ . ووضع يده من هذه البداية حتى آخر قصائده على مبدأ التناقض الذي لاحظته أمل دنقل في نظام الكون والانسان ، والتاريخ والذات . ومبدأ التناقض هذا سيفسر لنا أغانيم ، شعره فيما بعد .

فمن «كلمات سبارتاكوس» ينبثق التناقض بين التي، وضده ، في وعي حاد يعييه العلاقة بين المتضادين ، والحلل الذي يصيب الكون والانسان من جرائه . وهذا الوعي يفسر السخرية التي يلهج بها أمل ، والمرارة التي نحسها في رصده لمزنيات واقعه النفسي والاجتماعي ، ونستشرف « الأمل » الذي ينبع داخله أحيانا ، عندما تلتقي الأطراف المتضادة لتنجب الحياة من جديد . لذلك نجده في « تعليق على ما حدث » يضع المتناقضين في لحظة اختيار ويبدو ذلك واضحا في حوار الشاعر مع طرف آخر دائما ، مهما كان الموضوع المعالج جماليا .

لذلك اتسمت بنية كثير من قصائد ديوانه الثلاثة الأولى باستخدام الحوار ، والحكاية ، ورصد جزئيات مباشرة من الواقع الاجتماعي خاصة . كما في قصائده « المجدد يليق بقطر الندى » و « بطاقة كانت هنا » و « وباب » ، و « الهجرة إلى الداخل » .. على سبيل المثال .

أما في ديوانه الرابع ، وديوانه الخامس ، فقد دفعه وعيه الحاد بالتناقض إلى التراث كقنصاع أساسي يطوعه لمتطلبات الشاعر ؛ ولكيفية رؤيته ، في الكون والانسان ؛ مسكا بطرف خيط يرتبط بين الأصالة التاريخية والشعرية ، وبين المعاصرة

الشعر نفسه متغير ، وليس ثابتا ، لأن الأقاليم الثلاثة أو عناصر الخلود التي يقوم عليها الشعر متغيرة من عصر الى عصر ٠٠ و جوهر التغير عنده هو حركة المجتمع الدائمة التغير ، وهو مدى ما وصل اليه من أدوات وتقنيات حضارية تساعد في فهم الحقيقة ، والوصول الى فهم الواقع . معنى ذلك أن « المعاصرة » غير منفصلة في فهم أامل عن « الأصالة » لأن غرضهما عنده الوصول الى الحقيقة ولأن « الشاعر كلما اقترب من العلاقات والنسب الحقيقية » ومن النسب الجديدة التي نشأت في عصره نتيجة للاكتشافات العلمية . ونتيجة للتجربة الشعرية ، ونتيجة للرؤية الفلسفية الجديدة للكون ، استطعنا أن نصنف الشاعر إنه معاصر ٠ » وهنا نلاحظ أن الأصالة والمعاصرة وجهان لعملة واحدة هي ادراك الشاعر للكون والانسان على المستوى الفكري والجسماني أيضا .

يبدو «الماضي خلفية للحاضر ويصبح التاريخ والتراث جوهرين للمعاصرة لان الانسان ، والشاعر من جهة أولى ، لكي يدرك أن هذه النسب الجديدة جديدة فعلا ، فلا بد أن يدرك أيضا النسب القديمة ٠٠٠ عليه أن يحيط برؤية الانسان القديم للكون ، ومن ثم يكون قادرا على معرفة التطور الحادث في الواقع ، ويلمح التغير ، أو يعمل على تحقيقه .

وصدور « أمل عن » هذه الأقاليم وراء اختياره الواعي للموضوعات المعالجة في شعره كما أنها فرضت عليه رؤية خاصة بالحق ، والخير ، والجمال : وكل أقنوم مرتبط بالآخر ، فاقنوم «الحق» دفعه الى معالجة الحقيقة للبحث عن العدل ، من معه ما موقاة ؟ : يقول :

ما قلت : فليكن العدل في الأرض ، لكنه لم يكن

الخلاص عنده ، بطرد الخوف ، وبالحرف السيف الذي يخط كلمتين اثنتين : الحب - والحرية :

« وتضاللت كحرف مات بأرض الخوف

(حاء ٠٠٠ ياء)

(حاء ٠٠٠ راء . . . ياء ٠٠٠ هاء)

الحرف السيف » (العهد ص ٣٩)

لأن :

« إن تكن كلمات الحسين

وسيف الحسين

- وجلال الحسين

سقطت دون أن تنقل الحق من ذهب الامراء ،
أفتقدر أن تنقل الحق ثمرة الشجر ؟ ١٤

(العهد ص ٨٨)

كما أن فيروز لم تستطع في اغنياتها الجيلة الا استعادة المراثي القديمة ، لا ٠٠ الجنوب :

« وفروز في اغنيات الرعاة البسيطة

تستعيد المراثي من سقطوا في الحروب

تستعيد الجنوب » (العهد ص ٣٨)

(٢) بنية الفكر

ينطلق أمل دنقل - على المستوى النظري - من الأقاليم الثلاثة التي انطلق منها سالف الفلاسفة والفكر والأخلاق في اليونان القديمة وهي أقانيم : « الحق ، الخير ، والجمال » (٣) . بمبادرة أخرى ينطلق أمل من وظيفة الشعر الأخلاقية لأنها في نظره جوهر الخلود - ولأن أمل يسعى الى هذا الخلود ، فهو يحاول أن يرتبط بالجوانب الايجابية في العالم الفكري ، عكس ما يفعل في شعره ، أي أنه يركز على سلبيات العالم والانسان في الشعر . وعلى المستوى النظري يسعى الى أن يكون محققا الايجابية التي تمنى - في هذه اللحظة - حذف شعره ووظيفته .

ويدرك أمل من اللحظة الأولى أن « مفهوم

بانففس ، وبقدر ما يرتبط الجمال بالحق أو الحقيقة يصبح البعد الأخلاقي للجمال وجها آخر لبعده المعرفي . ولا يتفصل الحق بدوره عن الخير انهما وجها عملة واحدة هي الصدق * « (٤) . ان أمل دنقل منجاز وملتزم بجوهر هذا كله الصلق المرتبط بضميره ، وضميره هنا «النيل» السائل في بين المحبوبة الوطن :

« النيل ضميري

وفي عينيك انسياب النهر » (المهد طال)

ويأخذ « الصدق » أحيانا اتجاها مباشرا ، يتجه فيه الى انصاف الحرفي ، خاصة اذا عالج قضايا من شأنها استخدام « العقل » للافناع . والصلق الحرفي عند هذا الحد يتوازى مع اقنوم الحق (الحقيقة) السابق ، ففي قصيدته الديوان « لا تصالح » يصلح اليه برهانا على هذه الفرضية النقدية ، يقول امل :

« لا تصالح

ولو منحوك الذهب

انري حين افلا عينيك :

ثم انيت جوهرتين مكانهما

هل ترى ؟ !

هي أنسية لا تشتري »

لكن ، مع ملاحظة ، قدرة أمل على تحويل عباراته الى « حكم » يفلسف بها رؤيته ، راغبا في تحويلها الى عنصر من عناصر التفكير لدى المتلقي ، الذي هو هدف شعر أمل في المقام الاول .

(٣) الرمز

تتمحور التجربة مع بنية الفكر ، في صناعه محتوى الرمز الشعري داخل شعر أمل كله . وتصحب الرموز الشعرية اختزالا وتكتيفا لها عم .

وتتحرك رموز أمل الشعرية في تقابلات تبدأ بتضاد جوهري بين ما كان وبين ما سيكون . يقول أمل :

اصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش
الجمام

بالطيلسان - الكفن

ورأى الرب ذلك غير حسن » (العهد ص ١٤)
والخير هو هدف الحق ، ويحدث بانتقاء الشر والظلم ، أى كما قلنا بنفى سلبيات التناقض ، واحلال ايجابيات التناقض مكانها لتبدأ دورة الحياة من جديد ، ويتحقق الخير بائزان الأرض وهو الحق في الوقت نفسه :

« قلت : العقل في الأرض تصفى الى صونه
المتزن

قلت : فليكن العقل في الأرض ، لكنه لم يكن

ورأى الرب ذلك غير حسن » (العهد ص ١٧)

ويبدو اقنوم الاخير ، الجمال ، مرتبطا بما يحققه العدل (الحق) والخير (العقل) في الأرض اذ تبدو الأرض حسناء بفعلهما : يقول :

« هذه الأرض حسناء رؤيتها الفقراء لهم
تنظيف

يعطونها الحب تعطيه انفسهم والكبرياء »
(العهد ص ١٨)

واذا كانت الأمثلة الثلاثة السابقة ترصد الأناثيم في تعادلاتها الشعرية : (الحق - العدل) (الخير - العقل) (الجمال - الحب والكبرياء) فانها تبقى لضدها (الظلم ، الشر ، القبح) لأن الرب وجدها غير حسنة

ويجب أن نشير هنا الى أن الشاعر يعي هدفه الأخلاقي والمعرفي ، حتى يستأصل « الشر » ، بعيدا عن المعالجة الميتافيزيقية المجردة ، لأنها معالجات اجتماعية أساسا ، والشاعر « يقرن بين معنى الأديب وراء مثل رفيعة بعيدة المثال ، ومعنى الأديب الى أن يصل بالفأري الى حال من السمو

« - لكننا من كل ضريح
نتنظر الريح
(البكاء ٣٦)
ومن الانتظار ، يأتي الأمل في هذا الغد
المكنون ، ويأخذ الغد رمز الطفل الصارخ •
« وأنا منتظر جنب فراشك
جالس أرقب في حمي ارتعاشك
مرخة الطفل الذي يفتح عينيه ••
على مرأى الجنود » (تعليق ٢٢)
وأخيرا ، ولأن وقفة الشاعر عزلاء بين « السيف »
وبين « الجدار » لا يملك إلا أن :
« يتقنى ليلية ميلاد عصر الجديدة » (المهد ٢٨)
شعاره :

« وشعاري الصباح » (المهد ٢٤)
لذلك لا وقت للبكاء ، بل مسيطر ، منتظرا
- يفور الكوب •
والآن يختم الشاعر أمله واصفا هدفه الذي
اختفى وراء كل شعره وتجل فيه فر آن :
« وما أنا الآن
أرى في غنك المكنون :
صيفا كثيف الريح
ومدنا ترتج
وصفنا لم تنج
ونجمة تسقط فوق حائط المبكى
إلى التراب
وراة « العقاب »
ساطعة في الأوج » (المهد ١٠٥ / ١٠٦)

القاهرة مدحت الجيسار

مراجع البحث :

- (١) على شكري زايد : توافيق التراث العربي في شعرنا
للمعاصر : فصول : العدد الأول •
- (٢) صلاح فضل : التاج الدلالة في شعر أمل دنقل •
فصول ، العدد الأول •
- (٣) اعتدنا ، عولت أمل دنقل في حوار حول قضايا
التراث والمعاصر : فصول : دعوة العدد الرابع •
- (٤) جابر صغور : الترايا المتجاوزة ، ص ٢٧١ ، النهضة
المصرية العامة للكتاب ، ط أولى ١٩٨٣ •

« القطارات ترحل فوق غضبيين : ما كان -
ما سيكون والسماء رماد به صنع الموت قهوة ،
ثم ذراه كي تنشق الكائنات
فيتسل بين الشرايين والأفئدة » (المهد ص ٥٥)
وما كان • وما هو كائن • بالطبع ، يمثلان
« الجدار » الذي يمنع الوصول إلى « ما سيكون » ،
وإذا تنبعا الجدار شعريا وجدنا حقله الدلال
يتوازي مع كل الموقوفات التي تمنع المستقبل الحر
من المجيء سريرا • وأول هذه الموقوفات بالطبع
الظلام الذي يسببه : يقول في « حكاية المدينة
الفضية » :

« آه ما ألقى الجدار
عندما ينفض في وجه الشروق
ربما تنفق كل العمر كي نثقب ثغره
ليمر النور للأجيال مرة
ربما لو لم يكن هذا الجدار
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق » (تعليق ص ٧٦)
والجدار لذلك هو « الخبا » ، و « السجن »
و « الكاتم للأصوار » :

« هل كانت يدي في يدك اليسرى
وفي الثانية اصطلكت يدي في كلمة «السجن»
على وجه الجدار »
يا أيها الجدار لا تبج بما ترى
ولا تقل عن الذين يولكون » (المهد ص ٧٥)
وحينما هجم الحرس للقبض على الأب الخارجي
المار كان الجدار ملاذ الأسرة كلها :

« واختبانا وراء الجدار » (المهد ص ٨٣)
وإذا كان الجدار يقف في وجه الشروق و « الغد »
فانه لا يباس بل ينتظر :
« - ما ألقى انتظاري ••• »

« - ربما للرمز طعم الملح أحيانا وطعم الانتظار
!! » (المهد ٦١)

و
« - ونحن ها هنا نعض في لجام الانتظار »
(البكاء ٣٩)

على باب عبدة

□ مهدى بندف □

وأين رجالك تغلبُ
أين القوارس عبس ؟
ويا قادسية كيف بذلك الزمان رُمينا
الآن يا قلنس
كيف رُمينا بهذا السنين العجاف الآن
لاغير ممحاة خبير عبر الخرائط. تمشى الهوى
وغير ثقاب « ابن سوداء » ها
يشعل بين الخليج وبين المحيط. حريق الخلاف
وغير الوجوه التي فقدت ماعها
تتمنع راياتنا البيض أن ينتفضن
وتمنع عنا الطواف

• • •

بأي المفاير عبت لترقد مستسلماً للثرى
غلوک في السير
أم لانصراف الجنود
في تحالف سكان أولمب خذك ؟
- هل ذوبوا الشمع

هوى الآن صقر القواى إلى البحر
رمى صدره السهم ثم استدار
يفتش عن هامة محنقة
فمن سوف يجرو أن يرفع الطرف منا
وما زلت . قرطبة الحلم
أبعد من نجمة الدهر
أبعد في تربة الجمر عنأ
هوى عندك الآن
أمير الحروف النصال بلحم الرجال الخراف
فأين سماء القصائد أين الرؤى الشاهقة
وأين المساجد والدور أيننا ؟
وأين الكواعب يأسرنا بالعيون الظماء النفار
ويقتلنا بالشورر ،
ويحييننا بالوميض
وأين الشهيدات من عامر ،
لاغير الهوى العبرى المعنى . .
لا يتجلين ولا يستجبن

عمومتنا بالصعيد ؟ !
يأتى على صهوة البرق
في قلبه الطفل يولد كَوْنٌ يؤوب إليه الرجال
بلا نظرة مطرقة
فيا عبل
قوى إليه ، وضميه
فما كان موت ليأخذه من قصائد الخافقة
ويا مصرُ
فلتفتحي كل بيت بأرضك ولتدخله
هواءٌ وشمساً وظلاً]
ولتخلطي إسمه الحر بالقمح ،
والملح ،
وشنوم كلثوم
والكراريس بين الأيادى وحدّ المساطر
وتدأ العيون الجاذر
ونشيد بلادى بلادى
تعانقه في الدروب حناجرنا
وجبين الثقة

اسكندرية : مهدى يتلى

- أم سلسلوا الدمع ا
- أم قيدوك بدفر للواحد
كفى يظفروا بالعصا للعبيد
يسأل المغرب العربى عن الموت
في المشرق العربى
عن القهر هذا الحصيد الولود
عن العار هذا القديم الجليلد
يسأل الأرز صخر الجبال الأسيرة
فمن يصرخ الآن صرخة زرقاء فينا
« خليل » الذى غادر الكون ذات مساء بغيبض
احتجاجاً على الأمة الآبقة ؟ !
أبو الطيب الأشوس المتفرد ؟ !
أم نائحات « الغريص »
يسأل النيل - عنباً - فتأه الجنوى ا
من يمسح الآن جرح النكات الحقيمة
عن « طيبة » الموثقة
ويرسم بالنيل سمر الوحيدة

اعتذار

□ سلام حقى □

واعتنقت النشيد حلماً وفكراً
ونضالاً .. وثورة فى دمايك
وتسامقت للسليم جسوراً
لا تنال الأحداث من كبريائك
لم يفزَعْكَ - إذ تقول - نلج
لم تطامن - فى الروع عن شمائك

...

أى عسر إذا يقولون إلى
لم أكن فى الحياة من أصفيايك !
ربما العنر .. أثنى ضاع عمرى
فى ترائى .. وكنت فى حلمايك
ربما العنر .. أثنى فى قيودى
لم أفكر أظير فى جودائك !

و إلى الشاعر الذى لم يقدر لى أن ،
و ألتقى به .. فى رحلة الحياة ،
ليس يكفى .. أكون من قرائك !
ليس يكفى أنى هنا فى رثائك !
أى عُنْز هناك إن قيل عنى
لم أكن فى الحياة من أصفيايك !
أى عنر - رغم اعتساف الأيلى -
أنى ما استبقت صوب لقائك ؟
رغم أنى عانقت كل شجى
مرهف الجس .. ملهم .. من غنائك
رغم أنى خلقت مع كل معسنى
عبرى .. مجنح .. فى سماءك
حين غثيت للحياة وأرسلت
لحون العرام .. فى سمرائك

أى خطب .. تغيب في السراح عنا
لم تخلف فيه سوى أصدائك
أى خطب .. تلقى السلاح ونمضى
ورفاق الطريق .. خلف لوائك ؟ !

في احتفال السماء عدت إلى الأبر
ض مهيباً .. مسريلاً بنقائك

أيها الفارس النبيل .. سلاماً
حين ضم التراب بعض سبائك
لست أرتيك .. بل أقدم على
ليس يخفى على فيض صفائك
كل الزيات : سلام حتى

ربما العلى .. أن بعض هموى
خذلتني .. فلم أصبغ لنذاك !
ربما العلى .. أنني لم أصبغ
تخفص الرأس يا أبى .. لنائك !
ربما العلى .. أنني خلت يوماً
نلتقى والحياة .. في أفيائك ! !

بيد أن الزمان .. كان ضنيناً
فالتقينا - يا ويلتا - في عزائك !
كيف غفى والعمر في عنفوان
والربيع الربيع .. ملء روائك ! !
وبقايا ملاحم .. وهليسر

نابضات .. يسرين مسرى دمايك
كنت حلم القد الممل فينس
صرعته الحمقاء .. ربح شتاك !

الفارس الذى رحل

□ حسين عيد □

(١ - ١)

نشر الشاعر الراحل أمل دنقل عددا من الدواوين الشعرية خلال حياته القصيرة
(٢٣ يونيو ٤٠ - ٢١ مايو ٨٣) وهي :

★ البكاء بين يدي زواله الجملة (١٩٦٩)

★ تعليق على ما حدث (١٩٧١)

★ مقتل القمر (١٩٧٤)

★ العهد الآتي (١٩٧٥)

★ مقتل كليب - الوصايا العشر (١٩٧٦)

★ أحاديث في غرفة مفقولة (١٩٧٩)

هذا بالإضافة الى عدد من القصائد المتفرقة نشرت في عدد من الدوريات المصرية والعربية ، ولم تجمع بعد في ديوان ؛ منها : خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين الأيوبي (١) (١٩٧٦) ، قالت امرأة في المدينة (٢) (١٩٧٧) ؛ ديسمبر (٧٩) (٣) مقتل كليب (١٩٨٠) (٤) ، زهور (١٩٨٢) (٥) ؛ الحيسول (١٩٨٣) (٦) ؛ الجنوي (١٩٨٣) (٧) ✽

✽ نشرت هذه القصائد وسواها في ديوان صدر مؤخرًا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان : « الفرقة وألم » .

التحرير

(٢ - ١)

لم يوضح الشاعر في دواوينه نوارينج نشر عدد كبير من القصائد . وإن اهتم بكتابة نوارينج عدد آخر . والمرجع أن قصيدة : « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » (١٩٦٢) ؛ كانت ايذاناً بمولد شاعر ناضج الوجبة ، مكتمل الأدوات ؛ وقد تأكد تميزه في قصيدته التالية : « المشاء الأخير » (١٩٦٣) . أما قصائده التي أغفل نوارينج كتابتها في دواوينه الثلاثة الأولى ، فمن المرجح أنها كتبت قبل عام ١٩٦٢ . ولعل ما يؤكد هذا الترجيح معالجات الشاعر الفنية (التقليدية) لهذه القصائد . بالإضافة الى مضامينها التقليدية ؛ ويبلغ عددها ٢٧ قصيدة تدور حول : ذكريات حب قديم (١٣ قصيدة هي : طما . . . طما ، بطاقة كانت هنا ؛ الوقوف على قدم واحدة ؛ رباب ؛ حكاية المدينة الفضية ؛ ماريما ، استريحي ؛ شبيهتها ؛ العينان الحضراوان ، الملهى الصغير ، برامة ؛ طفلتها ؛ ياوجها) ؛ وحول علاقة حب وموقف الشاعر منها : (٤ قصائد هي : العار الذى نلقيه ؛ أوتوجراف ، شي ، يحترق ؛ قالت) ؛ وحول التعاطف مع غائبة (قصيدتان هما : موت مغنية مضوورة ؛ فصل من قصة حب) ؛ وحول الموت (ثلاث قصائد هي : الموت في لوحات ، مقتل القمر ؛ أشياء تحدث في الليل ؛ وحول البحث عن الذات (قصيدة : الهجرة الى الداخل) ، وحول الحنين الى الاسكندرية (قصيدة : رسالة الشمال) ؛ وحول المطر يكشف الذكريات (الملحق) .

هذا بالإضافة الى قصيدة ديباجة ، التي افتتح بها الشاعر ديوانه الأول : (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) والتي استخرجها من قصيدة « حكاية المدينة الفضية » ؛ من نهاية مقطعها الثاني ، وهو ما يؤكد أنه استبعد هذه القصيدة من النشر عندئذ ؛ والا لكان قد ضمها الى ديوانه الأول ، لكنه عاد ونشرها ثانية (القصيدة كاملة هذه المرة) في ديوانه الثاني : « تعليق على ما حدث » .

أما قصيدة السويس فيمكن ادراجها ضمن ما كتب بعد عام ١٩٦٧ ، إذ تظهر فيها السويس بعد عنوان ١٩٦٧ ؛ ومن المحتمل أن يكون الشاعر قد اضافها فيما بعد .

ورغم أن الشاعر لم يوضح نوارينج كتابة قصائد ديوان « العهد الآتي » (وهو الديوان الرابع) ، فالمرجح أن هذه القصائد كتبت خلال عامي ١٩٧٤ ؛ ١٩٧٥ ؛ لأنها تشكل بداية مرحلة فنية جديدة في مسيرة تطور الشاعر الفنية ؛ ولارتفاع تقنياتها الفنية ، ستوضح الدراسة السمات الفنية لكل مرحلة .

وينير هذا التصرف قضية مدى حرية الشاعر ؛ في إعادة نشر انتاجه القديم بعد أن يعترف به كشاعر متميز ؟ . . . وهل يتجاهل النقد هذه المرحلة برغم أنها تمثل حوالي ٤٧٪ من القصائد المنشورة بدواوينه الأربعة الأولى (٩) ؟؛

أظن أنه لا يمكن تجاهل هذه النسبة الضخمة ؛ كما يصعب في الوقت نفسه اتخاذها مقياسا يحاسب الشاعر على أساسه . لذلك سندعها أولى مراحلها الفنية (ما قبل عام ١٩٦٢) ؛ برغم أن الشاعر قد تجاوزها فنيا بإنتاجه ، منذ عام ١٩٦٢ ؛ وما تلاه من سنين .

(١ - ٣)

قام الشاعر بإجراء بعض التعديلات في بعض قصائده المنشورة في ديوان المهد الآتي (١٩٧٥) ؛ ونشرها بعد ذلك في المرويات العربية ؛ وهناك مثالان واضحان لذلك :

الأول في قصيدة «مزامير» ففي المزمور الثامن بعنوان «شجوية» قام الشاعر بتغيير العنوان الى الكمان (١٠) ؛ ونشر هذا للقطع كقصيدة مستقلة (في يناير ٧٦) ؛ تحت العنوان الجديد ؛ بعد إجراء بعض التغييرات في تركيب الفقرات ؛ وإجراء عدد من الإضافات هي :

مقطع النص بعد التعديل

مقطع النص في الديوان

- فسير مع الناس ؛
- تسير مع الناس (في المهرجانات)
- تتلاشى الصفوف أمامي
- فجأة .. تتلاشى الصفوف أمامي
- صمت الوسادة في أذني ..
- نبض الوسادة في أذني ..

والثاني قصيدة « من أوداق أبي نواس » في ديوان « المهد الآتي » ؛ غير الشاعر عنوانها الى « يوميات أبي نواس » ؛ ونشرها (١١) (في ديسمبر ٧٩) ؛ بعد أن أجرى عددا من الإضافات هي :

مقطع النص بعد التعديل :

مقطع النص في الديوان :

- منذ هذا المساء عرفنا الغرس ؛
- ومضوا بأبي ..
- تاركين لنا اليتيم متشحا بالغرس ؛
- فشربت الندام .. لأتسى الدماء ؛
- فاستقنى يا غلام صباح مساء
- استقنى يا غلام
- ربما بالندام ..
- اتنامى الدماء !!

ورغم أن هذه التعديلات موقفة وملائمة ، فانها تثير أيضا قضية حرية الشاعر في اجراء هذه التعديلات على أعمال سبق نشرها في ديوان « وهل تمنحه هذه التعديلات حق نشرها من جديد كقصائد جديدة ؟ ، أو أن مكانها الطبيعي هو الطباعات التالية من هذا الديوان الذي يحتوى على هذه القصائد ؟!

(١ - ٤)

لعل التعليل المنطقي لهاتين الملاحظتين يرجع الى قلة انتاج الشاعر من القصائد ٥٠ فهو شاعر مقل ، فقد أنتج خلال أربعة عشر عاما (من عام ٦٢ حتى ١٩٧٤) ما يقرب من ٣١ قصيدة : أي بمتوسط قصيدتين تقريبا سنويا ٥٠ رغم تدفق انتاجه في أعوام ١٩٦٧ (٥ قصائد) ، ١٩٦٨ (قصيدتين) ؛ عام ١٩٦٩ (٤ قصائد) ؛ وعام ١٩٧٠ (٥ قصائد) .

ثم كانت فترة توقف منذ عام ١٩٧١ حتى بدايات ١٩٧٤ ، قضاها الشاعر (١٢) كفترة اعتداد ودراسة ؛ مهلت السبيل لظهور ديوان « المهد الآتي » .

وقلة انتاج الشاعر لعل تدقل تمد ميره هامة تحتسب له ، اذ قدم لنا من خلال هذه القلة مستوى متميزا ؛ خاصة في ديوانه الأخير (المهد الآتي) .

(٢ - ٢)

يمكن تعريف الشعر (١٣) بأنه « تعبير عن التجربة الانسانية ، وموقف من الحياة والكون والمجتمع ؛ في صورة لقوية خاصة تستخدم فيها الالفاظ بصورة معينة، وتركب فيها الجملة بطريقة خاصة ، وتمتزج فيها الالفاظ والعبارات بموسيقى أو بإيقاع عرف عند البشرية بصور مختلفة » .

(١ - ٢)

الشاعر - الذات :

اذن الشعر تجربة تنسم بالخصوصية ؛ تنكس ذات الشاعر ؛ حركته في الحياة ، مشاعره ؛ أفراده ؛ أحزانه ؛ مقاماته .

فلنحاول - اذن - أن نتتبع أمل تدقل في شعره - في حياته المتنوعة .

لقد كان دائم الترحال من بلد الى بلد . تارة يقضى الصيف في الاسكندرية (١٤) :
١٠١

« وجولاتنا في اللاه
اهتزازاتنا في الترام
تلاصقتنا في الداخل
ذبذبة النظرات أمام المعارض ؛ والمعارف الرشقات
مركبة الخيل حين تسير الهوينى ؛
الضحكات ؛ النكات »

يستقر الشاعر في القاهرة ، لتظل حركته الدؤوب تتصاعد ؛ تستمر ؛ في
الحاح غريب ، كمن يشهد الضياع بين طرقاتها ؛ في محاولة لنسيان هزيمة يونيو ؛
١٩٦٧ (١٥) :

« نتوه في القاهرة المعجوز ؛ نسي الزمنا
نفلت من ضجيج سياراتها ؛ واغنيات المتبولين
تظلنا محطة للترو مع المساء .. متعبين »

لماذا هذا التجول المستمر ؟ ، الانتقال من مكان إلى مكان .. نحن الرقبية .. إن
يعيش الحاضر حتى النعالة ؛ أم أن يراقب ما يجري على ساحة الوطن ، ليظل عقله
ساذرا في عمله ؟ حتى في المقهى ؛ يراقب الآخرين ، في محاولة لاستيعاب الواقع
وتحليله وفهمه * لكن من منظور رافض لما يجري أمامه .. (١٦) .

« كنت في المقهى ؛ وكان البغاء
يقرا الأنباء في فتران حفل القمح ؛
فوق القردة
وهي تجتر النراجيل ؛ وترنو للنساء »

انه يدين الآخرين ، الذين تشغلهم الاهتمامات الدنيوية الصغيرة . بينما يظل
هو منفردا . فجعله وحده بين الطرقات في آخر الليل* محاصرا بين أنوار المصابيح ،
تكشفه ؛ تحريه ؛ فينتابه الحزن الجارف ، المتدفق ؛ لقد انه فرغوس الحب ؛ ورحيله
عاريا (١٧) :

« وأنا كنت في الشوارع وحدي ؛
وبين المصابيح وحدي
أتصعب بالهزن بين قميص .. وجلدي
قطرة .. قطرة ؛ كان حبي يموت
وأنا خارج من فراديسه ..
دون ورقة توت !! »

وهكذا تستمر رحلة بحثه المضمي .. عن المعنى ، خلف الظواهر الخارجية ؛
واعيا في الوقت ذاته بحركة الزمن مع الأحياء .. حيث لا تبقى الا الذكريات ، لذلك
يحمل حزنه ويضي (١٨) :

« قلت للورق المتساقط من ذكريات الشجر
انني اترك الآن - مثلك - بيتي القديم
حيث تلقى بي الريح اوسو ..
وليس معي غير :
حزني القديم ..
وجواز سفر »

وهو حين ينطلق في الترحال ، يستعيد تجربة « الخرخي المخلبين » الذي
لا يمنحونه سوى الموت والعدم ؛ بينما تجيش الحياة بالنور والخضرة والايمان
والرغبة .

« عاجزا عن ملامسة الفرح العذب ؛
عن أن تبلى جناحك في سطر القلب
أن تتطهر بالترقة الغائبة !! »

وهذا هو ما يحاول الشاعر أن يفعله - خلال سعيه الدؤوب - أن يفوس إلى
جوهر الأشياء ، بحثا عن تفسير للفرق الحياة ؛ وليتمتع برقة الحياة الأسيرة التي
تتحقق بالحرية .

وأخيرا تنتهي رحلة الشاعر - عبر تجربة المرض ، الدامية - الى رغبتيين . أن
ينشد الحقيقة ، وأن يطبقها الأولوية المطلقة ؛ كما فعل دائما ؛ كما يود - أيضا -
أن يستعيد أوجه أحيائه - في مواجهة الزمن - ليكونوا عوناً له في لحظات معاناته
القاسية :

« هل تريد قليلا من الصبر ؟
- لا ..

فلأجتنوبي ياسيدي يشتهي أن يكون
الذي لم يكنه ..
يشتهي أن يلاقي الثنتين :
الحقيقة والأوجه الغائبة »

هكذا عاش أمل دنقل متغلبا عن حقيقة الحياة (جوهر الأشياء) - ومات مخلصا
لها .

(٣ - ١)

عالم الشاعر الإبداعي :

قد تتسم حياة الشاعر وتجاربته بالتنوع والتعدد ، الا أن لكل قصيدة من قصائده روحها الخاصة بها . كما تشكل روح كل عمل منفرد ، جزءاً من البناء الفكري الدامل ؛ لمجمل عالم الشاعر الإبداعي ، أو روحه الكلية الموحدة ..

ولقد أوضح أمل دققل العالم الشعري حين قال (١٩) : « هناك ثلاث دوائر يمكن أن ينطلق منها انشعر هي أولا دائرة الذات ، كما فعل جماعة أبولو ، ودائرة المجتمع كما فعل شعراء الستينات ، ثم دائرة الانسان انطلاقاً للأشمل والأعم » .
مكنا حدد الشاعر دوائر عالمه الشعري بدقة بالغة ..

(٣ - ٢)

دائرة الذات :

مرحلة أولية ، مارس أمل دققل خلالها الشعر . تدور معظم قصائدها عن ذكريات حب قديم ، وما يرتبط به من تحديد للمواقف ؛ وتأثره بالموت ؛ وتماطفه مع الغائيات ؛ ثم البحث عن الذات أو الحنين أو تناول بعض المظاهر الطبيعية كالطير ..

أفراض تقليدية ، تدور حول الذات ؛ تنفلق عليها ؛ ترتبط بالذكريات ؛ والبعد عن الواقع ؛ والنقوع داخل دائرة الحب والهجر المخلقة .. وكلها تتسم بتقليدية المعالجة الفنية ، وإن ظهرت فيها بعض بشائر التميز التي مستأكد في المراحل التالية ..

يتميز بناء القصيدة ببعض المفردات التي اختفت تماماً في المراحل التالية كالعيون الخضراء ، ودوائر الذكريات ، والمصابيح المضاءة . بينما استمرت بعض المفردات الأخرى كالسيفوف ؛ والكلمسات والشعر ؛ والعنكبوت ، والزجاج ، والقر ..

(٣ - ٣)

دائرة الذات - المجتمع :

لم تستمر المرحلة السابقة طويلاً . وإنما تجاوز الشاعر بوعي ، حين اكتشف نفسه في ارتباطه بقضايا الشعب .. وقد قال في هذا المجال (٢٠) « وظيفة الشعر الأساسية هي في ارتباطه بالناس . وقد كان الشعر الجديد منذ البداية راجعاً إلى ارتباطه بالناس ، وتجاوبهم بالتالي معه ؛ وتخليهم عن الشكل القديم » .

فكان مولده كشاعر في قصصينة كلمات سيبارتاكوس الأخيرة (١٩٦٢) ..
وسبارتاكوس هو بطل تحرير المبيه ، تحدى سلطة روما ؛ لكن طروفا كثيرة تضافرت
على هزيمته ؛ ليصناب - في النهاية - على أبواب روما :

« معلق أنا على مشائق الصباح
وجبهتي بالملوث - محنية
لأنني لم أحنها .. حيه ! »

هكذا اكتشف أمل ذاته في الثورة على الطغيان والاستعباد في أول قصائده هذه
المرحلة ، ليتألق في قصيدة العشاء الأخير (ديسمبر ١٩٦٣) حين يمرى قهر السلطة
ونبت سريره اشعب : ثم يقدم غندا من المصائد الرويوية : التي تتجمل فيها نبوة
هزيمة ١٩٦٧ : خاصة في بكائية الليل والظهير « (١٩٦٦) :

« ماذا تغبي في حقيبتك العتيقة .. أيها الوجه الصفيق
أشهادة ميلاد ؟
أم صك الوفاة ؟
أم التهمة تطرد الأشباح في البيت العتيق ؟
ماذا تغبي أيها الوجه الصفيق ؟ ! »

وتكون هزيمة ١٩٦٧ ، فتزلزل أركان العالم العربي ؛ فيتناولها الشاعر بمبضع
الجراح : يمرى بسوسة سسواتنا ، ويكشف أسبابها ؛ ويغوص الى مواطن الداء ؛
بصراحة ابن قنا القاسية ، بصلابة المقاتل الصعيدي عند المواجهة ، وب تقدير متفان
لمسؤولية الشاعر إزاء أزمة الوطن ، وبوعي فنان مرهف الحس ، أضاعت أمامه موهبته
أبعاد المأساة الدفينة - :

وقد تميز بناء القصيدة في هذه المرحلة بمفردات تكررت ، وتناثرت في العديد
من القصائد : مثل : السيوف - الأسلحة ، وأسباب الهزيمة ؛ والقر ؛ والعنكبوت ؛
والصحف البيضاء ، والرماد ؛ والموقف من الأطفال والدين والقهر ؛ والموقف من
السلطة بوجه عام .

فمثلا نرى استخدامه لقردة السيوف في بناء القصيدة في العشاء الأخير
(ديسمبر ٦٣) :

« وسيوف ثلمت
فقد استأجرها الفارس تحمي هودجه !
وسيوف قنعت أن تتلى عند الاستعراض فزينة ! »

هكذا صارت السيوف - الأسلحة غير ماضية القطع ، حين فقد الجيش وظيفته الأصلية في أن يكون باترا مع الأعداء ؛ عندما تحول لمهمة الحكام ، وصاحب السلاح زينة الاستعراضات .. فماذا نتوقع من هذه الجيوش : إذا جد الجدد ؟ .. لهم تكن هذه صيحة تحذير مبكرة ، لم ينصت لها أحد ..

ثم وقعت الواقعة ؛ وكانت هزيمة يونيو ٦٧ ، فيقول الجندي في « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » :

« أرحم في معانف القتل ؛ وفوق الجثث للكسفة
منكسر السيف ؛ مغبر الجبين والأعضاء »

وهو يسأل الزرقاء ماذا كان ينتظر منه وهو الأعزل ، الذي لم يتم اعداده جيدا للمعركة :

« اسأل يا زرقاء ..

عن وفاتي المزلاء بين السيف .. والجندار ! »

ثم يشكو لها خيانة القيادات التي ضحكت به ثمنا بخسا لنجاتها :

« وحين فوجئوا بعد السيف : قايسوا بنا ..

والتمسو النجاة والفرار !

ورغم قسوة الهزيمة ومرارتها ، يستعير الشاعر شخصيات تراثية ؛ فها هو المتنبي يحكي مذكراته في مصر حبيس قصر كافور الذي حكم مصر والشام والحجاز بعد وفاة الأخشيدي .. ورغم أن سيف الدولة الحمداني والي شمال العراق كان يتهدد بلاد الشام .. فان كافورا ظل حانمسا ، يتعلق بالوهم والأناشييد كبديل للعقل والانتصار ..

« يومي » ؛ يستنشدني : أنشد عن سيفه الشجاع

وسيفه شئ غنده .. يأكله الصدا ! »

وسط هذه الظلمات ، يحلم الشاعر باتقاذ قطر الندى (الأرض السليبية) :

فيصرخ في البرية مطالبا باتقاذها (الحمد يلق بقطر الندى : ١٩٧٠) :

« فمن يا ترى ينقلها ؟

من ياترى ينقلها ؟

بالسيف ..

أو بالحيلة ؟ ! »

والشاعر رغم الظروف الصعبة ، يرفض (الموت في الفراش : ١٩٧٠) ؛ وهو ذات المعنى الذي كان أحد أسباب هزيمة يونيو :

« ضاقت الدائرة السوداء حول الرقبة

صدرونا يلحسه السيف ؛

وفي الظاهر : الجدار ! »

وهو يعلم وينتظر المخلص من هذه الظلمات ، بعد أن هال حال الأمة العربية ، التي سبق أن حققت انتصاراتها بعد السيف ؛ فصارت تستجدي عطفه (في انتظار السيف : ١٩٧٠)

« انظري أمتك الأولى العظيمة

أصبحت شرمة من جثث القتلى ؛

وشخاذهن يستجدون عطف السيف »

من خلال الاستعراض السابق لأحد مفردات بناء القصيدة نكشف أهم سمات هذه المرحلة :

★ **الوضوح في التعبير** ، دون اغراق في الرمز أو الغموض : رغم أنه بي نصائده بناءاً تشكيميا مستعينا بالبناء بالصورة الفنية (٢١) ، سواء منها الصورة الذهنية أو المجازية ، أو بالتضمنين بحكاية تراثية ؛ كما استفاد من الفنون الأخرى كالسينما حين قدم القصيدة - اللوحات ، وقدم فيها المونولوج الداخلي (مستفيداً من تقنيات القصة) ، والقطع السينمائي (المونتاج)؛ والارتداد الزمني للوراء لاستعادة واقعة ما ؛ والاقتراب من القرآن (٢٢) والسنة والانجيل .. وكان توظيفه لكل هذه الأدوات توظيفا فنياً موفقاً ، ساعد على اخراج القصيدة كوحدة فنية واحدة ..

★ **الارتباط بهوم المجتمع وقضاياها** . يراقب ما يحدث . ينقب . يرصد الجزئيات . يسجل مواقف الانحراف . يمرى الواقع بقسوة ؛ وكان نكسة ١٩٦٧ ، كانت النار التي أفسهر في أتون سنواتها الحامية ؛ فصقلت مواهبه .

(٢ - ٤)

دائرة اللات - المجتمع - الإنسان :

ومنذ عام ١٩٧٤ .. أسلمت له ألهة الشعر مفاتيح مملكته ، لتتوجه أميرا من أمرائها ؛ وتفتح له مخزون كنوزها .. فنجدته وقد تبلور عالمه الفكري ، يفيض الى الأعماق ؛ وتتسم نظرتة بالشمول الى جوهر الأشياء .. الى الحقيقة الكامنة وراء

الظواهر ليقدمها بحسم أسر ؛ وبساطة متناهية .. أما أدواته فقد اتسمت برهافة مطلقة في التعبير ، فصارت كلماته هي (الرقة الفاتنة) التي طالما رغب فيها .. ودخلت مفردات بناء قصيدته في هذه المرحلة مفردات جديدة ، مع حسم للمواقف من الشعر والدين والسلطة والجنس .. وكما تنامي أيضا استخدام مفردات بناء المرحلة السابقة ..

ولنتتبع مما هذه المرحلة الجديدة في البناء : اللون القرمزي .. فهو في قصيدة سفر ألف دال (٧٤) يرى اللون القرمزي ، ينبض وسط الزحام ؛ كشبح يطارده ..

« دائما .. حين أمشي ؛ أرى السترة القرمزية
بين الزحام
وأرى شعرك التهلل فوق الكتف »

ثم هو ينكر أن تسول لاحد نفسه أن يسرق هذا العالم الذي أصطبغ باللون الأحمر القاني ، الذي شكلته دماء الشهداء وقام على تضحياتهم :

قالت امرأة في المدينة :

من يجري الآن أن يسرق العالم القرمزي
الذي قام فوق تلال الجماجم
أو يبيع وغيف الخبز الذي عجنته السماء
أو يهد يد .. للعظام التي تتناثر في الصحراء ..
ليصنع منها : قوائم مائدة .. للمساوم ؟
.....
لم يجبها احد ! »

وتكرر الرؤيا الدموية نفسها حين تنمي اليصامة مقتل أبيها كليب ، الذي اغتالوه غدرا :

« هي الشمس .. تلك التي تطلع الآن ؟
أم أنها المين - عين القتيل - التي تتأمل شاخصه
دمه يتروى شيئا فشيئا
ويغفر شيئا فشيئا
فتطلع من كل بقعة دم :
فم قرمزي
وزهرة شر
وكلان قابضتان على منجل من حديد ؟ »

إنها رؤيا مفزعة لعالم دموي ؛ يصطبغ باللون القرمزي . فهل كان هذا ارحاسا بالمذابح الوحشية التي ارتكبت وترتكب في العالم العربي . أو كان فيها نذير - خفي - بنهايته الفاجعة ..

مراجع الدراسة :

- (١٠) ديوان المهدي الطليعة الأول أكتوبر ٧٥ -
العدد ص ٧٦ - ٧٩ . وقارنه بذات النص تحت عنوان
« الكلام » مجلة الشعر - العدد الأول - يناير ١٩٧٦ ص
٥٠ - ٥٢ .
- (١١) ديوان المهدي الثاني : قصيدة من أوراق أبي نواس
ص ٨٠ - ٨٨ .
- وقارنها بقصيدة « يوميات أبي نواس » مجلة العربي
العدد ٢٥٣ ديسمبر ١٩٧٩ ص ٤٨ - ٥١ .
- (١٢) أكدت السيدة زوجة الشاعر أن هذه الفترة قضاهما
الشاعر بالإسكندرية عكف فيها على مزيد من التنقيف
والدراسة الشعرية : ولعل الشاعر اتجه هذا المنحى ليمد اللمعة
لتنظير الهائل الذي تنطق في ديوانه التالي .
- (١٣) أورد هذا التعريف د. عبد الحادي الطح في
في لدوة مجلة فصول حول « قضايا الشعر المعاصر » المجلد
الأول - العدد الرابع - يوليو ٨١ .
- (١٤) قصيدة « أجازة فوق شاطئ » البصر من ديوان اليكاه
بين يدي زرقاء اليمامة ص ٥٥ - منشورات دار الآداب يناير
٦٩ .
- (١٥) قصيدة بكائية ليلية من ديوان اليكاه من يدي
زرقاء اليمامة ص ٦ .
- (١٦) قصيدة الضحك في دقيقة « الحداثة » من ديوان
تعليل على ما حدث - ص ٨٠ الطليعة الثانية - مطبعة مدبول
١٩٧٨ .
- (١٧) قصيدة مسفر ألف حال - ديوان المهدي الثاني
دار العودة - بيروت ١٩٧٥ .
- (١٨) قصيدة ديسمبر - مجلة الفكر المعاصر .
- (١٩) مجلة فصول ص ٢٠٥ المجلد الأول - العدد الرابع
- يوليو ١٩٨١ .
- (٢٠) المصدر السابق ص ٢٠٥ .
- (٢١) مقالة « الصورة الفنية » نومان فريدمان تقديم
وترجمة د. جابر صغور مجلة الأدب المعاصر العدد ١٦
- آذار ١٩٧٦ - العراق .
- (٢٢) انظر قصيدة « لا وقت لليكاه » (١٩٧٠) حين
يقول
(... والتين والزيتون)
وطوسين . وهذا البلد الحزون)
فهذا التباس من مسودة التين من القرآن الكريم
والتين والزيتون . وطوسين . وهذا البلد الأمين » .
- القاهرة : حسين عيه**

- (١) مجلة الآداب (البيروتية) - السنة الرابعة والعشرين
يناير ، مارس ١٩٧٦ ص ٣٣ .
- (٢) قالت امرأة في المدينة : مجلة الأعلام العراقية العدد
الخامس - السنة الثانية عشرة شباط ١٩٧٧ ص ٣٨ .
- (٣) ديسمبر مجلة الفكر المعاصر العدد الأول - مايو ٧٩
ص ٩ ، ١٠ .
- (٤) مقتل كليب مجلة العربي العدد ٢٥٤ يناير ٨٠
ص ٦٥ - ٧٠ .
- (٥) زهور مجلة الدوحة العدد ٧٩ يولية ٨٢ ص ١٧ .
- (٦) النجوم مجلة ابداع العدد الأول يناير ٨٢
ص ٨ - ١٠ .
- (٧) الجنوبي مجلة ابداع العدد الثاني فبراير ٨٢
ص ٤ - ٧ .
- (٨) تم نشر هذه القصيدة في كتاب « مختارات من
الشعر الأفريقي » العدد الأول من سلسلة « أدب الأفريقي
والآسيوي والتي صدرت عن دار الآداب : وذلك ضمن
نصائده من مصر للشعراء : أحمد عبد المطلب حجازي ، صالح
جودت ، صلاح عبد الصبور ، محمد إبراهيم أبو مسنة ،
محمد عفيفي مطر . محمود حسن إسماعيل وهذا ما يؤكد
نيزه في هذه الفترة .

(٩) تظهر هذه النسبة من الجدول التالي :

الديوان

عدد القصائد الموضح تاريخها

بدون تاريخ

للجمال

اليكاه بين يدي زرقاء اليمامة

تعليل على ما حدث

مقتل الشعر

المهدي الثاني

المجلد

١٢	٧	١٩
٩	٥	١٤
١	١٥	١٦
٩	—	٩
٣٦	٢٧	٥٨

● أضفنا قصائد ديوان المهدي الثاني فخرج كتابها من
٧٥/٧٤ لارتفاع تكلفتها الغنى .

● ويلاحظ أننا استبعدنا ديوان « أحاديث في غرفة
مغلقة » لأنه مختارات من هذه المؤلفين الأربعة .

البحث عن الشاعر

□ عبد الستار سليم □

والجميزة المهزولة القائمة

وقد ألقاك .. عند مقابر القرية

تعيد الروح للأشعار .. والموتى

وعند النيل

أسأل عنك - حول ضفافه - الأقاليم والضمائم

وأسأل عنك ..

باب المعبد .. المملوء بالأسرار

• • •

أسافر عبر وادي النيل

أستلم كل أشلائك

وأنتش كل أشيائك ..

على تابوت أضلاعي ..

أوراي وجه أوجاعي ..

.. وأرحل خارج الأزمان

أسافر عبر وادي النيل ..

بين مواكب الأحزان

وأبحث عنك ..

وسط حشائش البردي ..

والصبار

وأبحث عنك ..

وسط مزارع الحنطة

وأبحث عنك ..

بين حقولنا .. المعروقة الأفكار

وأسأل عنك ..

أستار النجى .. والنور

وأسأل عنك .. بكل النور ..

الموت شعراً

□ اعتدال عثمان □

أمل ذلك المهر البرى الطالع من الصعيد القاصى ،
اضحت خلایاه شعراً ، أغواره فيوض تحسد لا
يصالح . نقحات عشق للناس . للنيل ؛ لطى
العراقه فى وادينا العنيق .

اصبح أمل طيفا شفيها . رايانه ينتزع كل
خلية تموت فى جسده ، يقف بها فى حقيبة
أوراقه ويرع مسافرا فى الشعر ، فى الفن .
فى السياسة ، فى التاريخ ، فى التراث ، وفى
عيون الناس .

علمنا كيف نائف الموت . نجد فيه جمالا اخادا
يضع من الأعماق ، جمالا أليفا فادحا ، لكنه ،
فوق كل شيء ، جمال أسر ، لأنه حقيقى .

كان يأتى بالعالم الى تلك الحجره الضيقة . فى
المعهد القومى للأورام ، فيضج البياض العليل
بالمافية تنبض البسمات بالألفة ، وتشتعل الممارك
الصغيرة . فيستقر دخالهم . ويكشف أمراض
كانوا وهم لاهون فى أبهاء الثرثرة . ينقادون
بغير وعى . الى قدس أقداس الوجود . الى الحقيقة
اليقينية الأزلية الفاجعة ، تنطق بها شفقا رجل
لا تملك كلماته سوى صدقها الغافل ونفاذها
المروع .

كانت كل لحظة يحينها بين الناس نصيدة شعر
تنفوس فى قلب الموت ، تتجسد حيننا ووجدا
ووعدا بالمهد الآتى .

كانت اللحظات نبتت فيه سنطا ونخيلا ،
يشقى موات الحجر . وتورق فى الألم ، وكان
الصحاب يقبلون اليه هجير- عذابات ، يفتسلون
بالألمه ، تقدمهم أنفاسه الحرى ، فينطلقون طفولة
بيضاء ترتجف فى أصقاع الفقد .

كان أمل شاعرا أصيلا وفريدا وشامخا .
كان شاعرا عرف كيف يعلم الموت الحياة .

حيثما . .

حين يبدو نُيل أوجاعك

وأصلب عالمي المشنوق . .

فوق حروف إبداعك

وأذرف دمعي الحرى . .

على وجناتك السمره . .

كفى تخضر . .

وتستيقظ . .

لتشار . . من إله الشر

فعرشك . .

لم تزل محفوظة مناه . .

بالخلل

ودارك . .

لم تزل . . مفتوحة الأحضان

أيا من عشت فى الدنيا . .

« جنوبيًا »

كذلك كان « آمون » - الذى ما زال بين

الناس معشوقا -

جنوبيًا .

الوصية الأخيرة لسبارتاكوس

□ عزت عبد الوهاب □

وانقضى فوق الذى قد يخون
فإني رفضتُ السقوط. فلا تسقطوا
وإني رفضتُ السكوت فلا تسكنوا
ولا تربطوا أنفسكم برباط. هو الموتُ
إذ تخرس الألسنة
وغيركمو يقبضون الثمن

• • •

لستُ آخر من مات
لستُ أول من قتلته الهموم
فمنذا يزيلُ الغيوم عن العيون...
يسمح تلك الغشاوة...
ومنذا يعيدُ النماء إلى
يُفجّرُ شريان حلمي حتى أعود
ومنذا يزيلُ الكتابة عني
و أشعرُ الآن أني وحيد (١)

قد يكون هو العالم .. عالمُ البكا -
وقد يبدأ التمتع في الصباح .
قد ينتهي في المساء
وقد يتخفى الذين على سيفهم
قطرات دمي بثياب الدموع
فلا تخذعوا بالرداء
فتصبح معركة خاسرة

ولا تجزعوا
رحمتُ للموت مرتضياً أني
سوف أتم أرض الوطن
ولا شيء يجبرني عنده
على المسير أو الانحناء

• • •

عندما تهيطنون
سأعلمون رويداً رويداً

وَأَنَّ الْمَدِينَةَ فِي اللَّيْلِ

أَشْبَاهُهَا وَبَنَائِتُهَا الشَّاهِقَةُ

سُفُنٌ غَارِقَةٌ

نَهَبَتْهَا قَرَّاصُنَةُ الْمَوْتِ ثُمَّ رَمَتْهَا

إِلَى الْقَاعِ مِنْذُ مِئَتِينَ *

فَمِنْذُ يُعِيدُ الْمَدِينَةَ ؟

وَمِنْذُ يُعِيدُ الْقَمَرَ ؟ (٢)

وَمِنْذُ يُخَلِّي النُّوَاطِيرَ تَمْسُكُ سَيْفًا

وَأَحْلِيَةَ الْأَمْنِ دَقَّتْ تَجُوبُ الشُّوَارِعِ

تَعْلَنُ أَنَّ السَّاعَةَ الْآتِيَةَ

- وَلَا رَيْبَ فِيهَا -

صِيلَقِي بِكُلِّ الْوُرُودِ إِلَى الْهَآوِيَةِ

• • •

تَطَارِدُنِي الْوَسُوسَاتُ

بَيِّنَنَّ قَدْ تَعُودُ إِلَى عَصْرِنَا الْمَعْجَزَاتِ

أَلَا فَاحْذَرُوا أَنْ تَضَلُّوا

تَعْصِبُ أَعْيِنُنَا الْإِافِتَاتِ

وَقَدْ تَنْتَهَى بِالْغَوَايَةِ

أَلَا فَاحْذَرُوا أَنْ تَضَلُّوا

إِذَا ضَلَّ كَلْبٌ

يَضِلُّ وَفِي إِثْرِهِ الْإِمْعَاتُ

•

اشْتَقْتُ لِلتَّرَابِ ، لِلْوَطَنِ

وَبَاعَدْتُ مَا بَيْنَنَا الْمَحَنَ

وَكَدْتُ أَنْ أَجْنَ

لَكِنِّي عَانَقْتُهُ فِي لَحْنِ الْأَخِيرِ .

عَزَتْ عَبْدِ الْوَهَّابِ

(١) مِنْ قَصِيدِهِ لِلشَّاعِرِ أَمَلِ دَنْقَلِ .

(٢) لِلشَّاعِرِ أَمَلِ دَنْقَلِ دِيْوَانِ بَعْنَوَانَ

« مَقْتَلُ الْقَمَرِ » .

أكل دنقل

أجرت الحوار:

□ اعتماد عبد العزيز □

هذا حديث مع شاعرنا الكبير الراحل : أمل دنقل ،
في عصر قل فيه الشعراء الشعراء ، وكثر فيه
المتشاعرون ، وأمة ما يزال قلبها يخفق بالشعر ،
ومسمعها يهتز له . وفي هذا الحوار الذي أجرى مع
أمل ، تحدث أمل عن قصائده الأخيرة ، وحجب
جائزة الدولة التشجيعية عنه ، وعن أزمة الثقافة ،
وغيبة الحلم القومي للنهضة • وانكفاء الاعلام
المصرى على الماضي ، وتبعية المثقف المصرى لتقلبات
السياسة ، وغيبة الأصوات الثقافية المتفردة •
وتحدث عن شعره ، وتهمة الغموض التي توجه
اليه ، أو المعركة مع الشعر الحديث • وتحدث عن
موقفه من الالتزام ، وعن وجه المستقبل كما يراه ،
وعن ظاهرة كتيبات الماستر الثقافية • وتحدث عن
أزمة النقد وأزمة الابداع • ولعل هذا الحديث قد
كان آخر حديث أدلى به الشاعر ، وهو على فراش
مرضه الأخير في «الغرفة رقم ٨» •

آخر حديث مع الشاعر

لدرجة أنه لم يحصل عليها حتى الآن أديب عربي واحد . الأمر كذلك هنا الآن ؛ في المجلس الأعلى للثقافة وأنا عضو في لجنة الشعر فيه ، وشاهد من داخل اللجان : كيف يتم الصراع حول الجوائز ؟ وكيف تلصق العلاقات الشخصية ، ومساءلة السن !! بالذات دورا في منحها . وإن كنت أعتقد أن التقييم الرسمي هذا ؛ هو عادة تتويج للكاتب أو الشاعر ، ولكنه ليس هو الاعتراف الصحيح به . فالاعتراف الصحيح إنما هو اعتراف الجماهير أولا .

✽ **هنا ينقلنا إلى التكريم والجوائز غير الرسمية التي حصلت عليها ؟**

— في الحقيقة ، لم أكن أبحث عن التكريم . ولكن هذا التكريم كان مفاجئا . ففي البداية ، لم أكن أعتبر نفسي شاعرا بمعنى الكلمة ؛ وإنما كنت أكتب ما أشعر به . ولكن صدى هذا عند الناس ؛ واحتفائهم به ؛ هو الذي جعلني أشعر أنني يمكن أن أقدم في هذا المجال شيئا .

★

(ولد الشاعر أمل دنقل في قرية القلعة بمحافظة قنا في أقصى صعيد مصر في ٢٢ يونيو عام ١٩٤٠ . دخل كلية آداب عين شمس ولكنه تركها بعد ثلاثة أشهر ثم دخل كلية دار العلوم ليستمر بها يوما واحدا فقط)

★

✽ **منذ فترة طويلة ؛ والجميع يتحدث عن أزمة الثقافة عندنا . . ومع ذلك لم يتغير الوضع . فهل النهوض بالثقافة هو قرار سياسي يجب أن نأخذ عليه القصور الأخرى من قبل الدولة حتى نبدأ فيه ؟**

— النهوض بالثقافة شأنه شأن أي نهوض آخر ، في أية ناحية من نواحي المجتمع ؛ ليس قرارا سياسيا أو حكوميا . فالثقافة شأنها شأن أي نشاط آخر في المجتمع خاضع للمناخ الذي الذي تعيش فيه . وإذا كنا نرسل الآن بأزمة ثقافية ، فهذه الأزمة هي أحد وجوه التدهور في

✽ **قرأنا لك واستمعنا في الفترة الأخيرة ؛ باكثر من قصيدة جديدة ؛ فهل هي تدفق وخصب اديبي جديد ؛ أم أنها مجرد نشر ، لا سبق وكتب من فترة ؟**

— القصائد التي نشرتها في الفترة الأخيرة كلها قصائد جديدة . . كتبتها جميعا في فترة المرض الأخير . بدأت بقصيدة « لمن » التي نشرتها الأهرام ؛ بالإضافة إلى السعودية ؛ وبالقصائد التي نشرتها في المجلات الأدبية . ثم القصيدتان الجديدتان اللتان نشرتا في مجلة « إبداع » .

✽ **اغفر لي هذا السؤال : أريد أن أعرف ما هي الجوائز الأدبية التي حصلت عليها خلال السنوات السابقة ؟**

— في عام ١٩٦٢ نلت جائزة المجلس الأعلى للآداب والفنون للشعراء الشباب لأقل من ثلاثين عاما ، وكنت في ذلك الوقت في الثانية والعشرين من عمري . وبعد ذلك رشحت عام ١٩٧٢ لنيل جائزة الدولة التشجيعية وتدخلت عوامل كثيرة لحجب الجائزة عني . وأنا الآن مرشح لنيل جائزة «لوتس» للآداب الأفريقي الدولي . وعموما ، أنا لا أومن كثيرا بمسألة الجوائز ، وتقديراتها ؛ بالنسبة للشعراء والأدباء ، فهناك عوامل كثيرة مختلفة ؛ تتحكم في منحها وأذكر أن فوزي بالجائزة الأولى ؛ كان عن قصيدة عمودية ؛ وكنت أريد أن أحصل على اعتراف رسمي بأن الذين يكتبون الشعر الحديث ، يستطيعون أيضا كتابة القصيدة العمودية . ردا على الاتهام الشائع حول هذا الموضوع .

✽ **تقول : هناك عوامل كثيرة تدخلت لحجب الجائزة عنك — ومع أن مثل هذه العوامل لم تعد سرا يخفى على أحد — فأنني أفضّل أن اسمعها منك ؟**

— طبعاً سأفرب لك أشهر الأمثلة في ذلك ، وهي جائزة نوبل . هذه الجائزة تتدخل عوامل سياسية كثيرة في منحها لمختلف الأدباء العالميين؛

تحدد لي نوعية هذا العلم ، أو إن تكلمني عن الحدود التي يدور فيها وحولها ؟

— لا أستطيع أن أبتدع الآن حلما وطنيا . ولكن لأضرب لك مثلا : في فترة النهضة الأولى . في أوائل هذا القرن ، كان الحلم الوطني هو مصر المستقلة ؛ مصر المتحررة من الاستعمار والاستبداد ، مصر التي تستطيع أن تستوعب الحضارة مثل أوروبا تماما . وفي فترة الخمسينات والستينات ، كان الحلم هو مصر القوية . مصر الفائزة للدول العربية التي حولها . لكن في الفترة الأخيرة حدث انكفاء للحلمين معا : حلم الاستقلال .. انهيار بالعجز في مواجهة الاحتلال الصهيوني . وحلم القيادة العربية .. انهيار بالواقع الاقتصادي ، الذي يشير إلى أن مصر لا تستطيع الآن أن تقود الأمة العربية .

✽ اعتقد أنك حدثتني عن أهمية وجود هذا الحلم القومي ، وعن اختلافه من فترة لأخرى . ولكنك لم تقل لي : ما نوعية هذا العلم الذي نحتاجه ليومنا وغدا ؟ ما تصورك له ؟

— في تقديري أنه حلم ببناء مصر قوية ، عربية ؛ متحررة ؛ تنتمي إلى معسكر التحرر الوطني ؛ ولا تدور في فلك أحد سواء شرقا أو غربا . وفي نفس الوقت زرع العزة في نفوس المصريين باعتبارهم الجزء الأكبر من جسم الأمة العربية ، وطليعة نضال التحرر الأفريقي والآسيوي في العالم الثالث كما يسمونه ؛ وركيزة انطلاق الثقافة العربية والحضارة العربية في عصرها الجديد .. وتحقيق الأساس بالتكافؤ مع شعوب الغرب والشرق للأخري ، دون حساسيات ولا عقد ولا استخفاف .

✽ لا يمكنني أن أصدق أنه طوال السنوات الماضية ؛ وبعد كل هذا الذي حدث في الساحة داخليا وخارجيا لم يستطع هذا الشعب الواعي رغم كل شيء أن يتبنى لنفسه حلما وطنيا ويعمل على تحقيقه ؟

المجتمع الذي نعيشه نحن . سواء كان هذا التدهور ثقافيا ؛ أم اجتماعيا ... ويتمثل مثلا في الأغاني الهابطة ؛ وفي الأفلام الهابطة ؛ وفي نسبة توزيع الكتب الهابطة ؛ كل هذه الأشياء هي بعض وجوه التدهور الثقافي الذي نعيش فيه ، ونعانيه .

وفي تقديري أن المشكلة ، إذا أردت الاستطراد في هذا الموضوع ؛ أن ثقافتنا لم تعد ثقافة معدية ، بمعنى أنها أصبحت تهتم وتتوجه أولا إلى السائح العربي . مثلا : الأغاني التي نصوصها . والمسلسلات التلفزيونية ، والأفلام ؛ والكتب التي نطبعها .. لنصدها أولا للأسواق العربية ؛ والشعراء الذين ينشرون قصائدهم في مجلات النفط والخليج . فالمستوى الحضاري للقارئ المصري لم يعد هو « الفصيل » في التدفق . بل أصبح هناك توجه آخر نتيجة لتدفق أموال النفط ؛ والثروة المفاجئة للدول العربية ؛ وأصبحت الخدمات الثقافية المصرية توجه لخدمة قارئ غير القارئ المصري .

✽ ما هي في رأيك الوسائل ، أو الخطوات التي يمكن لو اتبعت الآن أن تخرج بالثقافة من أزمتها هذه ؟

— الحرية أولا . فكما تعرفين هناك « فيتو » على كثير من الأفكار والاتجاهات في المجتمع . وهي التي تسببت أخيرا فيما سمعوه بأزمة الشباب . هذا هو الجناح الأول .. أما الأمر الثاني خلق ثقافتنا أو استعادة ما كنا عليه ، فيتمثل في خلق حلم قومي ، حلم وطني في نفوس الشباب والناس . بمعنى آخر : أن الناس مستعدون أن يجوعوا ويمروا من أجل أن يتحقق حلم وطني قومي كبير . ولكنهم في غيبة هذا الحلم ليسوا مستعدين لأن يجوعوا أو يقدموا أي تضحية . بل يكونون مستعدين للتكالب ؛ مادام هذا التكالب والتهب ؛ هو وسيلة الحياة .

✽ حلم وطني ؟ .. هل لي أن أطلب منك أن

الوطنية في مصر ؛ كانوا في الأصل من رجال الفكر والادب ، ولكننا الآن نجد ظاهرة غريبة من أدياننا ومفكرتنا ؛ وهي هذا انفصل النقاد بين ما يقدمه من أدب وابداع ، وبين موقفه ورايه انسياسي ؛ أو على الأقل يمينه ، أو يتراجع ويتخل عنه . فما السبب ؟

— الحقيقة أن المثقف أو الأديب لم يفصل بين السياسة وبين الفكر . ولكن منذ ٢٢ يوليو سنة ١٩٥٢ نشأت فكرة عزل الشعب بكامله عن التفكير ، وليس عزل المثقفين فقط . وأصبح هناك أنصار اشهير ، وهو الاستعانة بأهل التفة ؛ وليس أهل الخبرة ؛ وذلك ساهم في عزل المثقفين عن دورهم السياسي والاجتماعي ، بحيث أصبح المثقفون في النهاية مجرد أحد أجهزة الحكم النابويه ، وأصبحنا نرى ندبا — عندما يعون « ان مصر عربية » — يجدون انماء مصر العربي ، وهؤلاء الكتاب أنفسهم ؛ يجدون عزلة مصر ، عندما يكون شعار الدولة هو مصر المنعزلة . وأصبح عندنا مثقفون يأكلون على جميع الموائد التي تتوالى ، دون أن يحسوا بأى عصاصه أو دايب صميم . فمثل النور دانت هناك أحزاب ، وبالنسبة لأن في امدن طه حسين أن يحتج بالأحرار الدستوريين ، وهو حزب اقلية ؛ لكي ينشر ابداعه ؛ ويحتج به من غضب الأزهر . وفي نفس الوقت ؛ وبعد ذلك ينتقل الى حزب الوفد ، ليصبح وزيرا للمعارف . فلان يمكن للنايب والمثقف ان يحمي بالاجنحه المختلفة ؛ لكي يحقق ما في رأسه من مشاريع ادبية وثقافية .

*** مجتمعنا اليوم بعمامة ، ومجتمعنا الأدبي خاصة أصبح يموج بمتعضات شديدة زغبه . فإين تجد وترى هذه التناقضات ؟**

— كما قلت لك ، هذا التوجه الراهن ؛ الثقافي لحمة المتعلم والمثقف غير المصري أولا . ولكن هنا يجب أن نعترف أن كل ظاهرة ثقافية تظهر هي تعبير عن الفترة التي نعيش فيها والتي

— الكلام صعب «شوية» لأنه في الفترة الأخيرة . . فترة الاحد عشر عاما السابقة ؛ قد حدث انكفاء الى مصر المصرية . . مصر التي تستغنى بذاتها ومفسها ، عن دورها العربي ؛ وحدثت احياء لاعلام فترة مصر المصرية ؛ مثل : توفيق الحكيم ؛ وحسين فوزي ، ويوسف وهبي ؛ وإبراهيم المصري ؛ كل الذين كانوا ينادون بأن مصر مصرية فقط ، أو مصر التي تنتمي الى حوض البحر الأبيض المتوسط . حدثت احياء لهم ؛ ووضعوا من جديد في حجرة الانعاش ، ليصبحوا اعلاما للثقافة الجديدة ؛ يرغم أنهم انتهوا وكفوا عن الابداع نهائيا . وحدث تركيز اعلامي عليهم ؛ مما أدى بالتالي الى أن يشعر الإنسان المصري بالمقم ؛ لأن مصر بطبيعتها ، وثقافتها ؛ واسلامها ؛ وابطالها القومي ، هي دولة عربية . فالمصري يعتبر أن بطله الوجداني خالد بن الوليد ، وليس احمس . ببساطة حدث انكفاء الى الداخل ؛ فلم تؤد السنوات العشر الماضية الا الى زيادة الشعور بالعزلة ، والتقص .

*** اتقصد بمصر المصرية مصر الفرعونية ؟**

— لا . ليست مصر الفرعونية ؛ وإن كانت الفرعونية جزءا من هذه الدعوة . ففي البداية كان الاحساس بمصر الملتحقة بأوروبا . مصر التي هي جزء وقطعة من لوربا ؛ وأن تبحث في قوميتها عن جذورها الفرعونية . فالفرعونية هنا هي نتاج للاحساس بمصر الملتحقة بأوروبا ؛ وإن التعامل مع الغرب خير من التعامل مع الشرق ومع العرب .



(منذ عامين وشاعرنا أمل دنقل يعاني من آلام حادة وقد دخل مستشفى الأورام منذ أكثر من ثمانية أشهر للعلاج على حساب الدولة ؛ بقرار استثنائي ؛ بعد أن رفض الذهاب للعلاج في اى دولة خارج مصر وبعد أن خرج من المستشفى لمدة شهر واحد . . عاد مرة أخرى ولكن ليعالج على حسابه !!)

*** يحدثنا التاريخ أن أغلب قادة الحركة**

ممارسة • فالشعر يجب أن يكون رافضا للواقع دائما حتى ولو كان هذا الدافع جيدا ، لأنه يحلم بواقع أفضل منه • فالشاعر يريد دائما أن يحول الواقع الى حلم والحلم الى واقع ، وهكذا •

وفي فترة التراجع الأخيرة ؛ ونتيجة لضغوط كثيرة ، لجأ كثير من الشعراء الى الهرب من مواجهة القضية الاجتماعية الحقيقية ؛ وصاروا باسم التجديد ؛ ونتيجة لعدم وضوح قضية معينة في أذهانهم ، صاروا يقلدون أدونيس ؛ ويكتبون اشعارا ؛ لقل ما يمكن أن يقال فيها ، أن القارئ المثقف نفسه لا يستطيع تذوقها • فما بالك بالقارئ العادي ؟!

وإذا كان المقصود هو التفرغ ؛ والاهتمام ؛ وعدم الوضوح ، فأنا أعتقد أن هذا شعر مرفوض لأن الأساس في أي لغة للتعبير الفني هو الإيالة • فالشاعر يكتب بلسان عربي مبين ، أي يستطيع أن يصل بالمعنى الى القارئ الذي أمامه • أما مسألة جمالية الشعر فقط ؛ فهذه مقولة أعتقد أنها تصلح للمجتمعات المتقدمة ، لا للمجتمعات يناضل كل أفرادها للوصول الى مستوى مقبول من الحياة •

✽ البعض يقول : انها أوفى ما يملكه أن يقدم اليوم في الإبداع الشعري • والبعض يصر على أنها حجج المجرة والفلاش • وربما أكون قد لمستها في إجابتك السابقة • ولكن أريد رأيك الواضح الصريح في قصيدة النثر ؟ •

— إذا كان الإيقاع عنصرا هاما جدا من عناصر التوصيل بين الشاعر والقارئ ؛ فلماذا نتخلص بأيدينا من هذا العنصر ؟ خاصة إذا عرفنا أن الإشباع في الشعر بالنسبة للأذن المرئية ؛ والمستمع العربي ؛ هام جدا • وأنا أرى أن الفيلسوف في أي لون أدبي هو الوصول للناس • فهل استطاعت قصيدة النثر ؛ حتى الآن ؛ أن يكون لها جمهور حتى بين المثقفين ؟ هل استطاعت أن يكون لها خصائص فنية مستقلة

نعيشها • مثلا : ظهور عدوية قد يكون انحطاطا للأغنية المصرية ولكنه خير مبرر عن الفترة التي ظهر فيها • بمعنى أن هذا الصوت الذي ليس صوت رجل أو صوت أنثى • هو تعبير حقيقي عن العصر الذي كنا نعيش فيه • فنحن لم نستطع أن نكون فيه رجالا ولا أن نكون نساء • لم نستطع أن نكون إيجابيين ، ولا أن نكون سلبيين • إنما نحن نعيش كما يرسم لنا • ثم ظاهرة عدم ظهور كاتب جديد واحد في الفترة الأخيرة ، رغم أن عشرات الكتاب أتاحت لهم فرص ذهبية وعديدة ، ووفرة ؛ في صفحات الصحف والمجلات • فرغم زيادة الساحة المخصصة للأدب والثقافة في المجلات والجرائد ، إلا أنه لم يستطع كاتب واحد متميز ؛ وصاحب صوت متفرد ؛ أن يبرز خلال تلك الفترة • ثم ظاهرة اختفاء للمجلات الثقافية العميقة ، واتساع مساحة للمصاحفة الأدبية وما له من دلالة ومعنى ، وهو أنه لم يعد التركيز على الثقافة الجادة • وإنما أصبح التركيز على الثقافة اليومية السريعة ، هو سمه هذه الفترة أيضا •

✽ قل لي بصراحة : ما هو رأيك الحقيقي في تهمة المباشرة والتقريبية لا يقدم أيوم من شعر حديث ؟

— لا •• انها لا تلتصق بالشعر الحديث • وإنما تلتصق بشعري أنا • لأن الشعر الحديث يتهم بالغموض دائما • وأولا لا أرى لهذا الاتهام مكانا في شعري ، لأنني أتهم بالغموض من جانب لنصار الشعر المودى • وهذا الاتهام غير صحيح ثانيا ، لأنه إذا كان عدم المباشرة في الشعر ؛ يأتي من شيئين هما استخدام الرموز ، واستخدام الأساطير والتعبير بالصورة ؛ وأنا لا توجد في قصيدة الا وفيها التعبير بالصورة ، والرموز ؛ والأساطير • والذين يقولون هذا القول هم في الحقيقة رافضون لوظيفة الشعر الاجتماعية والوطنية • فالشعر والشاعر وظيفة حقيقية اجتماعية • يجب أن يؤديها ؛ وهي وظيفة

✽ آه .. جميل حقاً لأن تعود مرة أخرى للكلام عن الحلم القومي . لأنني كنت نسيت أن اسألك : لماذا لم يحاول الأدباء والشعراء - وتلك مهمتهم ، ورسولهم - أن يسلموا ويحبوا هذا الحلم ؟

- الحلم الوحيد الذي كان مسموحاً به في الفترة السابقة هو د حلم السلام ، وهو حلم إنساني جميل ، ولكنه للأسف قدم في صورة جعلته تحلوا أو انسحاباً من مواجهة الواقع : والتعصم ، والحرية ، حلم السلام بين البشر هو حلم إنساني عظيم ، ولكن لم يستطع كاتب ولا شاعر عربي حتى الآن أن يقدمه لنا ، لأنه مرفوض صراحة ؛ بالتوب الذي قدم لنا فيه .

✽ قلت في إحدى قصائلك ، وأنت تتحدث عن نمية إسعاده سينه : توى من يوجعك لى « بالسيف أو بالفضة » ... ثم قلت تقول في واسمه اخرى : « بساج » أو بسيد حتى سوسب هذا تناقضاً ؟ أو التناقض ؟

- بالسيف أو بالفضة .. آه .. أى بالقوة ، أو بالسياسة : نعم أنا لست ضد إسعاده الأرض بالسياسة ، أو ما يطلق عليه اسم المفاوضات ؛ والطرق السلمية . ولا أحد من العرب الآن ؛ حتى سيد العرب بسندنا : يرفض هذه الفكرة .. ولكن « لا تصالح » الفكرة الأساسية فيها ، أنه لا يريد أن يصلح أخاه على دمه هو ؛ أن يرضى بالحياة ؛ ويرضى بالملك ، في سبيل أن يستمر هو . بمعنى أوضح ألا أفاضل أرضى بأحلام شعب آخر ..

✽ أصغنى القول : هل يجب على الشاعر أن يكون منتبهاً إلى تباينات معينة يجعل الوية الدواع منها ، والتلهيل لها ؟

- أنا مع التزام الشاعر ؛ ولكنني ضد الزامه . أنا ضد أن يكون الشاعر منتبهاً إلى حزب ، أو جماعة سياسية ؛ لأن الشاعر ليس بوقاً لأحد . هناك تناقض . إذا كانت السياسة فن الممكن ؛ فالشعر هو فن المستحيل . السياسي

عن القصيدة الحديثة ؟ لا أعتقد أنها فعلت ذلك .

✽ أكد كثير من الشعراء والنقاد أنه لم تعد هناك الآن معركة ضد الشعر الحديث ، وسنن الشعر أصبح يتطلب معركة من داخله ؛ إلى داخله : تنفي على : التكرار والتقليد ، والوقوف في كلاسيكية جديدة .. فماذا ترى ؟

- النقطة صحيحة تماماً ؛ فالشعر الحديث لم يعد في معركة مع الشعر العمودي بسبب بسيط ، هو أن الشعر الحديث ووجه بهجوم من أنصار الشعر العمودي ؛ ولكنه استمر ، ليس بسبب النظريات الأدبية ؛ ولكنه استمر بسبب الإبداع الشعري والأدبي فيه . والشعر الحديث فعلاً يجب أن يخوض معركة داخل نفسه : حتى لا يقع في كلاسيكية جديدة ؛ ضد التقليد ؛ والتكرار . وهذا ناتج عن سقوط عدد من الشعراء الذين يستسهلون كتابة القصيدة ، أو يلجأون إلى استمارة واقفائه آثار شعراء آخرين .

★

(لامل دقل اربعة دواوين شعريه كان اولها البكاء بين يدي زرقاء اليمامة وتعليق على ما حدث ومقتل امير بم العهد الامي)

★

✽ أين يوجد لواء الشعر الآن ؟ هل عاد إلى مصر ، أم أنه مازال هناك في العراق ؟

- لواء الشعر لا يوجد الآن في مصر ؛ ولا في العراق ؛ ولا سورية ؛ ولا في أى بلد عربي آخر . فما زال الجيل الذي يسمى بجيل الستينيات ؛ وهذه تسمية تجاوزية ؛ مازال هذا الجيل هو الصوت المسموع في كل البلاد العربية .. ولم يستطع جيل السبعينيات حتى الآن أن يقدم نماذج وأصواتاً شعرية متميزة في بلد عربي . ربما كان لقضية تراجع حركة التحرر العربي ، وبالتالي انحسار حركة تحرر وتقدم الثقافة العربية في السنوات الأخيرة ؛ تأثير على هؤلاء الشعراء . فكما قلت لك سابقاً ؛ أنه لم يعد هناك حلم قومي ، فأصبح هناك انحسار ؛ وهذا أثر على نفسية الشعراء .

تغنى ، ولكننى لا اعتقد أن هذا فى شعرى ..
لأننى لست شاعرا انطباعيا - أى لست شاعر؛
تتمكس عليه الطبيعة والأشياء - بل العكس ،
فأنا أعكس ذات الشاعر على الأشياء ، وأحاول أن
أغير الأشياء . وليست الأشياء هى التى
تغيرنى .

✽ بعض الشعراء لديهم القدرة على التنبؤ ،
بدرجة تفوق العراف نفسه . وأنت كثيرا ما
امتدت رؤيتك الشعرية إلى آفاق المستقبل . ما
هو القادم إلينا فى الألق البعيد ، نراه بشغافية؛
وصوفية الشاعر ؛ ولا نراه نحن ؟

- مسألة أن الشاعر متنبئ؟ هذه مسألة ليست
صحيحة تماما .. وأنا هى فكرة نبعت قديما
حينما كان الشاعر كاهنا أيضا ؛ والكاهن القديم
أصلا كان هو الفيلسوف والمؤرخ ، والشاعر
للقليلة ؛ ثم أصبحت الفلسفة علما ؛ والتاريخ ؛
استقل وأصبح علما . الشاعر لم يصبح كذلك.
لأنه يتعلق بالجزء الروحي فى الإنسان . ومن
هنا يقال أن الشاعر يستطيع أن يتنبأ ، ولكنه
ليس تنبؤا . وأنا هو درجة من الوعي بالواقع
الذى يحدث حواليه . بمعنى أن الشاعر يملك
من الوعي بالواقع ، والاتصال به ؛ ما يمكنه من
أن يحس باتجاه الأشياء والأحداث ؛ وليس عن
طريق العرافة أو الكهانة ؛ كما يريد بعض الشعراء
أن يصفوه على أنفسهم .

ومع ذلك ، وإذا أردت أن أحدثك عن المستقبل
القادم - فأنا أعتقد أنه سيكون فترة ضياع ..
بمعنى أنه مستقبل أمة فقلت ، كما قلت ؛ حلما؛
ومحاولة كلها الآن بفزو ثقافى ، وفكرى ؛ وتبني
المنجزات المدنية الغربية .

نحن الآن نملك مواطننا عربيا تحت يده أحدث
الأجهزة والسيارات ؛ وأحدث منجزات
التكنولوجيا ؛ ولكنه لا يملك العقلية العلمية التى
يستطيع بها أن يدير كل هذا . فهو مستهلك ،
وليس منتجا ... متلق ؛ وليس مبدعا . ولذلك
أعتقد أن العرب فى السنوات القادمة لن
يستطيعوا أن يقدموا أى إسهام حضارى . ولكنهم
يستثنون كل محليات الغرب . وهذا سيؤدى

أبدا يطالب بما يمكن تحقيقه ، أما الشاعر فهو
يطالب بما يبدو وكأنه مستحيل التحقيق . ومن
هنا فإن الشعراء الذين ينتمون إلى حزب أو تنظيم؛
هم دائما أضعف الشعراء . فالشاعر يجب أن
يملك حرية مطلقة ، كاملة . ولتزام الشاعر إنما
ينبع من ضميره وفكره هو .

✽ باستثناء التخصصى والكثف ، لم يعد
التارىء المعادى يعرف أسماء شعراء اليوم ، وغم
ما وصلوا إليه وحقوقه من شهرة وصيت ؛ بينما
كان يعرف شعراءه فى الماضى ويتحدث عنهم ،
ويحفظ لهم . بم تفسر ذلك ؟

- هذا دور أجهزة الإعلام . لأن أجهزة الإعلام
لا تفسح كثيرا المجال للثقافة الجادة .. لضرب
لك مثلا : شاعر رائد كصلاح عبد الصبور ، فى
فترات ابداعه الشعرى ؛ كان محدود الشهرة ؛
خارج دائرة المثقفين ، ولم تبدأ شهرته الشعبية
الا بعد أن أصبح رئيسا لهيئة الكتاب ؛ ولصحت
صوره وأخباره تصدر الصفحات الأدبية .
هذا فى نفس الفترة التى انقطع فيها هو فعلا عن
الابداع الشعرى . أصبح هو نجما ، لأن هناك
فرقا بين نجم شعرى ؛ وشاعر كبير . فالنجومية
تختلف عن الابداع . وحتى الآن ، نرى أن
نجومنا فى الثقافة ليسوا مبدعين .. أو توقفوا
عن العطاء من زمن .

✽ الملاحظ أن بشعركم كلها كبير جدا من
النوسيقى . فلماذا لم يفن أو يلحن منه شي حتى
الآن ؟

- لأنها ليست موسيقى غنائية فى حقيقة
الأمور . وأنا هى تقوم على استغلال الإيقاعات فى
اللغة نفسها . فشمعى ليس غنائيا . بمعنى ،
أن كمية الأفكار والفكر فيه أكثر من أن تكون
للقناة . فالفناء عادة معنى بسيط مباشر يفنى .
والحب الذى مات ، يتكرر فى كلمات وصور
مختلفة . ولكن القصيدة الحديثة قصيدة مركبة ،
وذات بناء مركب ؛ وأخذ جزء منها قد يخل
بالباقى . صحيح أن هناك مقاطع يمكن أن

... وأغلقت مجلة اسمها « سنابل » كانت تصدرها محافظة كفر الشيخ ، ويشرف عليها الشاعر محمد عفيفي مطر ؛ وأوقفت رقيباً .
 آه . شغلانه . وعزلتني من الاتحاد الاشتراكي .
 رغم أنني لم أكن عضواً فيه . وعزل أيضاً ٦٣ شخصاً آخرين . وهي قصيدة « الكمكة الحجرية » .

✽ ماذا تعني هذه الكلمات ؛ من معان خاصة عند أمل دنقل ؛ نخيلة . المرأة . الشعر . . .
 - الحياة : الصدق . المرأة : جزء من الحياة لا يمكن الاستغناء عنه . الشعر : بديل عندي للانتحار .

✽ كثرت وانتشرت في الفترة السباسبقة ، ومازالتي ؛ ظاهرة صدور الدوريات والكتيبات الأدبية . فعلام تقل هذه الظاهرة عندك ؟

- في فترة الستينيات كان هناك العديد من المجلات الثقافية . صحيح أنها تعرضت في نفس هذه الفترة للالفاء ، والإعادة ؛ ولم تكن مستقرة . . . إلا أنها كانت تستوعب الموجود . وبعد نكسة ٦٧ كان هناك قدر متاح من الحرية ، أتاح الفرصة لمديد من الآراء والاتجاهات للظهور . ولكن في السبعينيات ، القيت كل هذه المجلات والدوريات . وظهرت مكانها مجلات ؛ تسمى بذات الصوت الواحد . أو ذات الاتجاه الوحيد . مثل : الثقافة ؛ والجديد . وتحول الكاتب أيضاً ، ونقل انه كان الاتجاه الذي ترضى عنه السلطات ؛ فكان لا بد للكاتب والشعراء الآخرين ان يلجأوا الى متنفس آخر . والحقيقة أنهم سقطوا في خطأ التشرد . فاصبحت هناك عدة كتيبات . كل مجموعة تجتمع وتصدر كراسة واحدة . ولم يستطيعوا أبداً التجمع والوحدة ، لتحويل هذه الكراسات الى مجلة واحدة . كانت ستتكلف نفس التكاليف . ولكن كان سيكون لها أثر أكبر وأعمق . وهذا « التشرد » الذي ظهر في الدوريات ؛ يمس تشردنا داخل الحياة

الى ظهور إحدى الشخصيتين : أما شخصية تواجه هذا ، وتبحث عن جنورها ؛ وتستطيع ان تصنع لنفسها عطاء جديداً ، دون ان تتخلى عن تقاليدنا وشخصيتها ؛ مثل اليابان ؛ أو شخصية تضيق في طوفان الانهيار بالمضارة الغربية ، وتصبح شعباً ؛ لا شرقياً ؛ ولا غربياً ؛ مثل الأتراك . . .

فنحن أمام نموذجين : نموذج تركيا - التي تبنت قيم الغرب ؛ من فترة مبكرة ؛ وأصبحت الآن دولة لا قيمة لها في الابداع الحضاري أو دولة كاليابان ؛ استطاعت ان تستوعب كل حضارة الغرب ؛ وفي نفس الوقت ان تحتفظ بشخصيتها القومية .

✽ ونحن أقرب حالياً الى . . .

- الى تركيا . . .

✽ الآن . ما الذي يمكن أن نقوله عن محصلة مواقفك العامة والشخصية التي وقتتها ؟

- لم أقت موقفاً في حياتي نلعت عليه . كل مواقفي كانت بناء على اقتناعات داخلية . وأنا على عكس ما يتخيل جميع الناس ؛ لست منتمياً لجماعة ؛ أو لتيار . فالأصل في مواقفي أنني مقتنع بها شخصياً أولاً ، . . . وربما كان خلافي مع أصدقائي ؛ لا يدور الا حول هذه المواقف . فلا يوجد موقف لي نلعت عليه ، ولا توجد كلمة كتبتها أحسست بعدها أنني كنت خائناً لنفسي ؛ أو لضميري .

✽ هناك بعض المواقف التي تقل دائماً مبعثاً للفخر والزهو بشكل خاص . . . فما هو هذا الموقف الذي تود استعادته معنا الآن ؟

- كل حياتي من بدايتها الى نهايتها ، صدقيني ؛ متساوية ؛ في زهوى بها . . . ولكن يمكنك أن تقول ان موقفي من مظاهرات الطلاب سنة ١٩٧٢ كان ما تقصدينه . كتبت قصيدة كانت نتيجتها انني منعت عشر سنوات من التعامل مع الاذاعة ، والتليفزيون ؛ وجميع أجهزة الاعلام

✽ كنت حريصا رغم الآلام ، على المحضور والاشتراك في مهرجان شوقي وحافظ . ثما هي القصيدة التي شدتك لغيرك واعتجبتك أكثر من سواها وكذا ؟

— قصيدة البردوني بالتأكيد .. لأنه أثبت أن الشعر ليست مشكلته أن يكون عموديا أو حديثا . وإنما الشعر أساسا صوت خاص ، وفي نفس الوقت يحمل أفكارا . فعندما ناقش البردوني ، وقدم لشخصية المتنبي ؛ جاء بأحاساس درامي جيد ؛ وصور صراع المتنبي الداخلي تجاه من يملكون السلطة ، ولكنهم لا يملكون المساسية والفكر الذي يؤهلهم للقيام بدور الصدارة .

✽ كنت مشهورا في الحياة والوسط الأدبي بشقاوتك ، ومغامراتك . فهل تغيرت الآن ؟
— طبعنا تغيرت . ليس بفعل المرض . ولكن بفعل السن . فعندما يحصل الانسان الى سن الأربعين يصل الى سن الحكمة والزمانة .

✽ اعترف اني اوهقتك وأتعبتك . واعتذر لذلك كثيرا .. ولكن ، أريد أن أسألك سؤالا آخر . ما الذي يراه الشعر الآن غير حسن ؟

— كل شيء . كل شيء . لأن دور الشعر أساسا رفض للواقع مهما كان هذا الواقع جميلا . فالحيط الذي ينظم الأشياء ، أصبح اليوم مفقودا قد يكون لدينا دور . لكن الحيط الذي ينظمها مقطوع . غير موجود .. عندها مؤهيب ، وثقافات وعقليات ؛ وجامعات . كل أوجه التقدم ولكن الذي ينظم كل هذا ؛ ويجعل منه شيئا خلاقا ؛ ومبدعا . ومؤثرا وفاعلا ، مفقود حتى الآن .

القاهرة : اعتماد عبد العزيز

الثقافية نفسها ؛ وداخل هذه الاتجاهات نفسها . فالكراسات الثقافية هذه ، بالرغم من أنها كانت تنفيسا عما هو موجود . وتوصيلا للكتابات والتيارات الفكرية المنتشرة في خارج الدوريات الرسمية ، إلا أنها في نفس الوقت ؛ تعكس عيب هذه التيارات ؛ وهو عدم قدرتها على العمل الموحد والمركز لكي تصبح يابرا ؛ ونهرا واحدا مؤثرا .

✽ تحدث كثيرون عن أزمة النقد . ولكن امل عودا على زوايا ورؤى جديدة دائما . ولذا ارجو أن اسمع ما سيقوله امل عن أزمة النقد ؟

— أزمة النقد ، هي نفس أزمة الإبداع ؛ في بعض وجوها . فزيادة المساحات الاعلامية التي خصصت للثقافة ، جعلت النقد الصحفي السريع هو الأكثر رواجا ؛ لأنه يصل الى أكبر عدد من القراء ، وأصبح المبدع يفضل أن يكتب عن عمله في عمود صحفي ؛ عن أن يناقشه في مقال جاد ، في مجلة متخصصة . وأصبح الناقد نفسه يستسهل أن يكتب عمودا صحفيا عن أن يرمق نفسه بمقال جاد .

والنتيجة ، أننا أصبحنا نقرأ تعليقات على عمل أدبي ؛ تصلح لجميع الأعمال الأخرى التي ينتجها الآخرون ، وتلخص النقد في جمل محددة . فهذا شاعر يملك الموسيقى ؛ وينتمى للتراث ، وينسك بالإصالة . وسنجدين هذا في دل ما يكتب في الشعر اليوم .. هذا من جهة النقد التطبيقي . أما من جهة النقد النظري ، فقد كان لهجرة الأساتذة الجامعيين الأكاديميين الى الجامعات المريية ، والعمل في الخارج ؛ أثر كبير في ضهور انتاجهم النظري . وعموما لا يمكن أن نطالب بحركة نقد جادة دون إشاعة روح الجديدة في الحياة الثقافية نفسها . فمن الصعب أن نطلب نقدا جادا مدروسا من ناقد مطالب هو الآخر أن يحقق لنفسه مستوى من الحياة ، ودخلا يتناسب مع تكاليف المعيشة الآن .



بريشة : فتحي احمد

تحيةة للشاعر الراحل أمل دنقل تقديراً وعرفاناً

فتحي احمد

الوشاحي وكتله المتطشّة للحرية

□ عن الدين نجيب □

كان تراث النحت المصري القديم بمثابة الرحم الذي تكون بهما خله جنين النحت المصري للعصر ، حتى وند على يد محمود مختار في اوائل العقد الثاني من هذا القرن ٠٠٠ ومنذ ذلك الوقت شب المولود حاملا الصفات الوراثة الفن الاجداد ٠٠٠ ومع تنابع الاجيال اخلت هذه الصفات تمتزج بمؤثرات جديدة ، الفرزتها روح العصر وعوامل التطور في حركة الفن الغربي الحديث ، التي وجدت طريقها الى حركتنا الفنية عبر جسور الاتصال الحضاري بين الشرق والغرب .

ولعل هذه السيادة كانت السبب في أن حركة التمرد والتجديد في النحت المصري الحديث بدأت متأخرة عن مثيلتها في فن التصوير ، التي بدأت ابان الحرب العالمية الثانية على ايدي جماعة الفن والحرية (رسميس يونان وزملاؤه) ، وكان ظهور تلك الحركة التجسديدية في النحت على استحياء من داخل عبادة التيار القومي نفسه على يد جمال السجيني في الخمسينات ، عندما حاول في تماثيله أن يعجن الخصائص القومية بالأساليب الحديثة ٠٠٠ واستمرت الاجتهادات ، حتى تأنقت عناقيدها في سنوات الستينات في أعمال عدد قليل من النحاتين الشباب آنذاك مثل : كمال خليفة ، ومحمد هجرس ، وصلاح عبد الكريم .

الا أن روح التراث المصري القديم كان لها من السيادة في تاريخ النحت الحديث ما جعلها ترسي دعائم مدرسة راسخة يمكن أن نسميها المدرسة القومية ، كان لها فرسانها عبر الاجيال المتعاقبة بدءا من عبد القادر رزق حتى محيي الدين الطاهر ، وان كان لكل منهم شخصيته المستقلة واجتهاداته المتميزة ، فقد كان يميزهم جميعا - بدرجات متفاوتة - ولاء للقيم التقليدية في النحت القديم : من رسوم الكتلة ، والكتبات ، ورصانة الحركة ، وتحاشي الفراغات ، ومحاكاة الطبيعة : مع استلهام للوجدان الجمعي المصري أو القومي بشمولية (الكل في واحد) .

المضمون • لقد استوعب الوشاحي حركة المجتمع مضروبة في البعد التاريخي ، فكان الناتج موقفا متنيا لقضية التحرر بمعناها الواسع ، وكانت ترجمة ذلك جماليا : المنور على « شكل تحي » متحرر من القيود الأكاديمية ، ومن المحاكاة للطبيعة والمبالغة العاطفية ، شكل اقرب الى (حالة الوعي) او الى الرمز المجرد ، دون ان يفقد خصائص الشكل الانساني •

في فترة دراسته واقامته الطويلة باسبانيا وإيطاليا (من ١٩٦٧ - ١٩٧٨) استغرق في بحث مضمّن عن مفردات هذه اللغة ، وأثّر هذا البحث بمجموعة كبيرة من التماثيل لم يعد مظهرها الى مصر : الحمامة - الدراجة - الحصان - البومة • عازف الجيتار • القفزة • • الوحدة • • الشقيقان - المسيح - الراقصة - الكوكب • • انسان القرن العشرين • الصمت • • الصرخة • •)

وكم يدعو الى الأسف ألا يكون أغلب هذه الأعمال في وطن الفنان !!

● اعتقال الفراغ :

ان السمة التي تميز بها تشالا « البرد » ، و « دنشواي » - وهي اطلاق الكتلة في الفراغ - صارت القاعدة الأولى في نحت الوشاحي فيما بعد ، حتى أصبحت وكأنها تنبذ لتمزيق الفلاف الجري ، محتفظة في نفس الوقت بتوازن لاعب الأكروبات وهو يقفز في الفضاء قفزة تتحدى الموت •

ويقدر ما تمتلئ كتلة الطائفة الى الحرية الدائنة ، تبدو كتلا مستبدة ، تسمى الى السيطرة على الفراغ • واعتقاله • • انها في معركة ضارية معه ، تستخدم الحركة العنيفة التي لا تعرف التوقف أو الكلال ، وهي كتل متعددة الرؤوس والأطراف ، ذات رؤوس مدببة وأزرع علاقة ، بها قدر غير قليل من الحسونة • • والوحشية تنتشر كالطائر الأسطوري • • مهيمنة على الفراغ المحيط بها ، الذي يتشكل هو الآخر في شكل سلبى للكتلة ، لكنه شكل مستأنس ، مهمته ابراز الكتلة •

وأهم وان لم يجسروا في قارب واحسد كان منطلقهم واحدا في البداية : وهو المنطلق الجمالي الذي يول قضية البحث في الشكل أولوية مطلقة ، كالتجريب في « الحامات المستخدمة ، والملمس وتحليل الكتلة وعلاقتها بالفراغ المحيط ، والبعد عن المحاكاة الطبيعية • لكنهم لم يدبروا ظهورهم تماما لقضية التعبير أو الرمز ، فقد خفلت أعمالهم بتلميحات أو تصريحات من هذا وذاك ، لكن من منطلقات تختلف عن منطلقات المدرسة القومية ، من منطلقات انسان القرن العشرين بصراعاته وأشواقه ، فكان الرمز أشمل واقرب الى التجريد شكلا ومضمونا •

● في البدء • • كان التمرد !

من هذا التيار التمرد على التقاليد • بسزع نحائنا عبد الهادي الوشاحي ، ليوصل الرحلة الشاقة للجيل السابق له ، ضمن كوكبة من النحاتين الشباب • بدأت في الظهور في الستينات ، متفاوت درجات تألقهم تبعاً لجسارتهم في ارتداد الصعب بعيداً عن المدقات المطروقة !

كانت بدايته لافتة للأنظار في أول الستينات - وكان ما يزال بعد طالبا بكلية الفنون الجميلة بتمثالين صغيرين هما « البرد » ، و « دنشواي » • • وان كانت تغلب عليها العاطفية الميلودرامية نوعا ما ، إلا أنهما كانا يضمران بملأخهها إحدى أهم خصائصه التي تميز بها بعد نضجه • كانت الكتلة في التماثيل تسمى جاهدة للتحرر من الجاذبية الأرضية • • تحيلة حادة كرمح منطلق في الفضاء • • وبهذا كان يكسر القاعدة المروفة في النحت التقليدي ، وهي أن يكون مركز الثقل للتشال الى أسفل ، وأن يتم توازن الكتلة على أساس هرمي • • وكانت تلك بداية بجته الطويل عن التوازن الصعب • • التوازن غير الأرضي • • أي أن يبني هرمًا مقلوبا • • جزؤه الثقيل الى أعلى !

وكاين لمائة جيل الستينات وتفتحته ، المؤرق بهوم المجتمع وقضايا الانسان في هذا القرن المأزوم ، أصبحت قضية التعبير بالنسبة للوشاحي لا تنجز عن قضية الشكل الجمالي ، أصبحنا كيانا عضويا ينمو ويتطور ويتغير مع تطور وتغير

● الحركة البصرية :

ومع ذلك فإن كثرة الثغرات والتجاويف في التماثيل تصل أحيانا الى حد التمزقات العنيفة حتى يصير الشكل أشلاء .. وتزيد المفارقة عندما يكون هذا الشكل هو رأس الفنان نفسه .. ان وجهه يبدو كوجه موميائي نهشته الطيور الجارحة . وقد أزعني التمثال حقيقة ، فسألت صاحبه عن سره ، فقال لي أنه لا ينحت تماثالا شخصيا ، بل يتعامل مع الشخص كشكل في الفراغ ، وقال انه لا يتوقف عند الملامح الطبيعية للانسان شرسا كان أو طيبا ، ان الفجوات والتشوهات ليست الا أدوات ترتقي « بالفورم » كأدوات الشاعر أو الموسيقي ... الا أنه في مناسبة أخرى قال لي أنه اكتشف خلال نحتة لتمثاله الشخصى جزئا انسانيا وآخر شيطانيا ، وقد ظهر ذلك بلا وعي في التمثال !

● خيال الماتة !

ويبدأ الوشاحي مع عام ١٩٧٦ مرحلة جديدة وهامة : لقد هضم الأشكال السابقة للمبشرة بالتركيب والتعميد والثغرات والصنف ، وآب الى شاطئه ساكن ليستوعب ما كان ويتطلع الى ما سيكون ، وترك نفسه النائرة لقدر من التعامل .. لقد سيطرت عليه روح النافذ الساخر .. ثم حلت محلها روح الفيلسوف التنبئ ! .. وكانت أولى ثمار هذه المرحلة تمثال « خيال الماتة » في معالجته الجديدة بعد المعالجة الأولى له عام ١٩٦٦ - وقد أطلق عليه فيما بعد « انسان القرن العشرين » .. ان الكتلة التي تقف على رأس دبروس وتنتشر قاعدتها اليريشة في الفضاء كجناحين مهلهلين أو كذراعى مسيح مصلوب عن مضمونها الرمزي والنحتي معا دفقة واحدة كجملة تلفرافية ، وتضي بنا الثغرات الى مدى أبعد من نقاط الارتكاز والبعد الرابع .. لقد حصلت بدلالات الرمز أيضا ، لعلها تعبير عن « الرجال الجوف » .. لقد كان الوشاحي حتى ذلك الوقت يعتبر نفسه مواطنا عالميا ، ومن هنا كان ينأى عن التعبير عن الهوم المحلية ، فجعل رؤيته هو العالم بأسره ، والسائنه هو انسان القرن العشرين . لكن هوم وطنه تلاحقه في غريته وتمسك بتلابيبه مطالبة اياه باتخاذ

وكما يتحرر الوشاحي من الاستفراغ الأرضي يتحرر كذلك من الكتلة الصماء .. انه يريدنا أخف وزنا وأكثر قدرة على الحركة والانطلاق . ومن خواص النحت أنك لا تراه من زاوية واحدة بل يمكنك أن ترى في كل زاوية من التمثال شيئا مختلفا ، فإذا ما امتلأ هذا التمثال بالفراغات فإن الأمر يبدو أكثر إثارة وتنوعا من كل زاوية . ان من شأن هذه الفراغات أن تحدث حركة بصرية لا تتوقف مع حركتك حول التمثال . ان عملا مثل « الدراجة » أو « الكوكب » يمكنه أن يصيبك بالوار وأنت تدور حوله ومعهم بسبب الفراغات السامدة بداخله . ان الوشاحي إذن لا يكتفى بالحركة الواقعية في التمثال بل يضيف إليها الحركة البصرية ، وهي إحدى سمات الفن الحديث .

● البعد الرابع :

ان الفراغات الدائرية في تماثيل الوشاحي تشكل لزومات أسلوبية وتعبيرية ، انها بمثابة محاور للحركة ونقاط ارتكاز وتوازن ، وفتحات تنوية كنوافذ العمارة ، وتقوب ثور من خلالها التيارات ويتم عبرها التشابك والتفاعل والجذل مع الفضاء ، كما تقوم التجاويف بدلا عن اللون في إيجاد الظل والنور على سطح التمثال ، وتحقيق التنغيم الموسيقي في الكتلة . ان العين تقوم برحلة شاقة على سطح التمثال فتأني هذه الفتحات والتجاويف كمحطات وهمية في مسار الزمن . انها إذن نوع من البعد الرابع .. بعد الزمن !

في تمثال « الحصان » .. نجد هذا المخلوق النبيل الشامخ المتطلع للأفاق المتحضر للخطر وقد امتلأ جسمه بالثغرات . اننا نكاد نسمع صفير الريح عبر فتحاته ، نكاد نشعر بأنه أتى لتوه لاهنا مقبرا صاهلا مختلا من رحلة عبر القرون ، نكاد الريح أن تحبل جرمه الضخم الرشيق وتطير به كي يستأنف رحلته الأسطورية عبر الزمان !

موقف • وكان عليه أن يعيد النظر في أشياء كثيرة • ولم تفلح السخرية هذه المرة ، فاستغرق في التأمل • • • لقد صار أقرب الى نبض الشعب • • الى صدره المكتوم المنقر بالانفجار في سنوات القلق • • • وكان تمثاله « الصمت » ١٩٧٦ تجسيدا لكل ذلك • • • إن ذلك الملاق الجالس واضعا يديه مشبوهتين فوق ركبتيه متحفزا للنهوض • • وصدره الهائل منتفخ بالهواء برغم ما يمتلئ به من تجاوير • • ناظرا الى اللامحدود • • يجعلنا نكاد نسمع صوت التذير • • يعيد الى أذاننا الصغير المكتوم الصادر من فتحة سحرية يمثال أجا ممتون بالأقصر حين تشتد الرياح ! • •

● الصرخة !

في نفس الوقت بدأ الوشاحي يعد تمثاله التالي « الصرخة » • • لقد قاده التأمل المترقب للملاق الصامت المتحفز ، الى النتيجة المحتسبة التي ستشهدها اللحظة التاريخية التالية • • وهي النهوض والصراخ • • هي انطلاق المارد • • كانت الفكرة قد تبلورت لدى الفنان في دراسات أولية قبل أحداث ١٧ و ١٨ يناير ١٩٧٧ - تاريخ الانتفاضة الشعبية الشهيرة - لهذا فانه حينما أنجزه في شكله النهائي بعد ذلك وإعطاه اسمه ، لم يكن يستجيب لمناسبة عارضة ، بل كان فقط يحقق نبوءته ، بعد أن استوعب ما مضى يوعى • • انه فقط يضع بصمته الأخيرة كموقف للفنان • • فلا يكفي أن يكون شاهدا على عصره ، أو مبشرا ونذيرا • • بل إن الفنان الحقيقي المستوعب لعصره وحركة التاريخ يساوى - بالضرورة - موقفا • •

لعل « الصرخة » لهذا السبب كان من الناحية الفنية أبسط وأبلغ صيغة جمالية حققها الوشاحي خلال رحلته الإبداعية • • فإذا كانت أعماله السابقة تحتوي قدرا غير قليل من الاستعراض والحيلاء ، ومن الاستغزاز الذي يبدو متعمدا أحيانا بغيث إثارة الدهشة وشد الانتباه

ومن المبالغة - غير المبسرة تميريا في بعض الأحيان - في اجتثاث الكتلة من الأرض وتجويها وتشويهها ، ومن الاستغراق المتحذلق أحيانا أخرى في زحام الفراغات والتجاوير ، فانه في الصرخة قد تخلص من كل هذا دفعة واحدة ! • • لقد حقق (التوازن الصب) - الذي كان ينشده - بين انتماء الكتلة الى الأرض وانطلاقها في الفضاء • • كما حققت الدائرة المفرغة - الناتجة عن تماسك الذراعين - سيطرة على الفضاء وامتلاكه ، وحقق الاستغناء عن زحام الثغرات في الجسد المشوق للتصاعد - حقق استمرارية اندفاعه كالصاروخ ، بينما كانت القدمان والنحو الثالث غير الممتد الى القاعدة هي نقاط الارتكاز الثلاثية على الأرض • • ولعله - قبل كل هذا - كان أقرب الى الفطرة الطبيعية حين استمار شكل الشجرة في هذا التمثال • • وهكذا صار الشكل والدلالة وحدة عضوية لا تتجزأ • •

وفي تمثاله « الشهيد » - ١٩٧٤ - يزاوج الوشاحي بين اتجاه مركز الثقل في الكتلة الى أعلى وبين ارتكازها على الأرض ، ويبدو انه رضع في ذلك لقانون الجاذبية الأرضية • • ولعله كان يمثل فيه - بغير تعبد - قيم النبات والرسوم في النحت المصري القديم ، مع احتفاظه بمفردات لفته التشكيلية السابقة : فمركز الثقل الى أعلى (ويمثله جسد الشهيد الأفقي والأذرع الهائلة لنجديين اللذين يحملانه) • • والفراغات تتخلل الكتل ، لكن الاتزان الذي يحققه التمثال يبدو اتزاناً أرضيا استاتيكيًا ومتناثلاً ، مما يناسب جلال الموضوع • •

في بعض أحواله اذن ميل تلقائي الى فكرة « القومية » ، لكن بطريق مختلف عن طريق المدرسة التقليدية ، أو حتى عن اتجاهات السجيني في المزج بين الخصائص القومية والأساليب الحديثة. انها هنا استيعاب لروح الشعب وملامسة

لنفضه ، وتفاعل طبيعي بين التراث المصرى
والعالمى .

لكن النزوع الأكبر لديه - مع ذلك - يتجاوز
القومية ، مائلا نحو الرمز والتجريد : مضمونا
وشكلا . وقد تأكد ذلك بقوة فى أعماله الأخيرة
فى الثمانينات وأصمها : انسان القرن الواحد
والعشرين ، الذى استلزم طبيعة فكرته المجردة
اصوليا أقرب الى التجريد . وإظن أنه من السابق
لأوانه تقييم هذه المرحلة فى إنتاجه قبل أن تختتم
وتكتمل ملامحها . .

الا أن هذا النزوع الذى أشرت إليه يطرح
مشكلة استقبال الرجل العادى لرؤية هذا الفنان
والمشكلة ليست فى كونه يمارس حريته الكاملة
فى التجديد والابتكار ، وهما يجعله عسيرا على
التقبل الجماهيرى : فإن حركات التجديد عادة تتم
وتتفاعل فى محيط الخاصة . لكن المشكلة أن
طموح الوشاحى يتجاوز التفاعل مع الخاصة الى
التفاعل الآتى مع الجماهير المريضة عبر الميادين
والأعمال الصريحة والالتحام بها فى مسيرتها
التاريخية ، هنا لا يكفي أن تكون اللغة مجرد شكل
جسمى « معادل » للموضوع . بل أن تكون هى
والموضوع شيئا واحدا . . فإذا كانت طبيعة
الموضوع بسيطة وواقعية ، فلا يتناسب معها
التعقيد المتعمد فى الشكل «المصير عنه» . .
والا انقطعت دائرة التواصل بين الفنان وجماهيره .
ولا يشفع فى هذه الحالة قول الفنان أنه غير
مستول عن تأخر ذوق الناس أو عن تعليمهم . .

ان هذا على أية حال جزء من أزمة الإبداع
النورى فى البلدان المتخلفة . .

لكن هذه قضية أخرى !

القاهرة : عز الدين نجيب

فقيد الفن

فقدت الحياة الثقافية والفنية
قبل اسبوعين ، علما من اعلامها هو
الأستاذ بدر الدين أبو غازى وزير
الثقافة الأسبق ، ومستشار التحرير
بمجلة ابداع ورئيس جمعية محبى
الفنون الجميلة ، وعضو مجالس عدد
من الجمعيات الثقافية والفنية فى
جمهورية مصر .

وللفقيد عدد من المؤلفات من
فنانى مصر ، هم : «محمود مختار»
و «محمود سعيد» ، و «عبد القادر
رزق» ، و «يوسف كامل» ،
و «رمسيس يونان» ، وكتاب
بعنوان : «الفن فى عالمنا» ، وعدد
من المقالات عن كبار الفنانين
نشرت فى عدد من مجلاتنا الثقافية
على مدى ربع قرن . وكانت مقالاته
على صفحات مجلة «ابداع» آخر
ماكتبه فقيدنا الفنان .

وأسرة تحرير مجلة ابداع ،
ومستشارو تحريرها ينعون للقراء
الفقيد الراحل ، ويتقدمون بالعزاء
لأسرة الفقيد ، ولسائر الفنانين فى
مصر والوطن العربى .

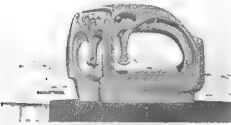
فنون تشكيلية

لوحة التلاف



اليوم
١٩٧١

اميره ١٩٧٦



الوشاحي وكتله المتطشة للحرية



القفزة المتحيلة - نحاس مطروق - ١٩٧٥





١٩٧٦ «نسان القرن العشرين»



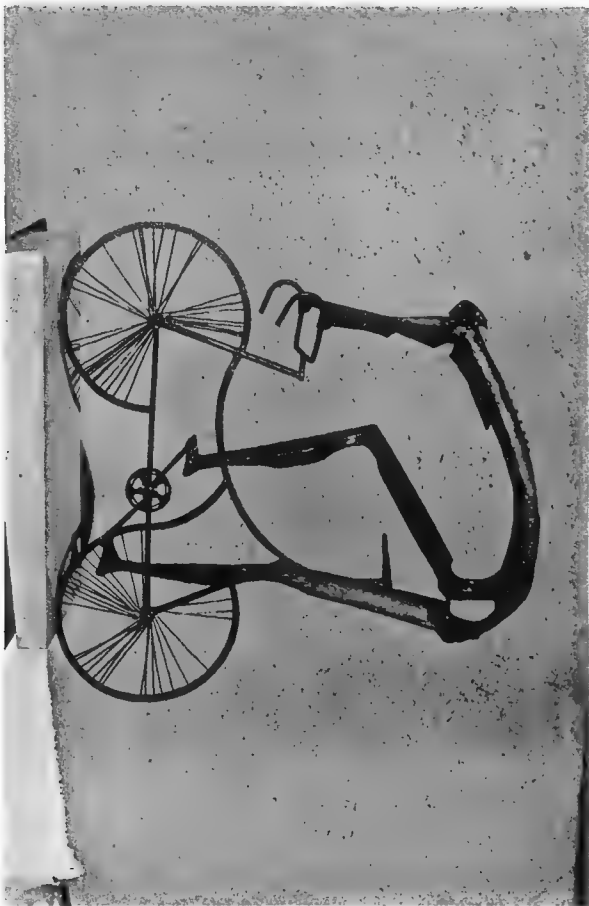


الصمت - ١٩٧٦



بورتريه الفنان - ١٩٧٧





طائرة الحصة الطائرة العامة للكتاب

رقم الإصدار بدار الكتب ١٩٨٣-٦١٤٥

حافلى على رشاقتك
بتنظيم اسرتك



اسرة المستقبل
توفر لك
امان

اقراص موضعية للسيدات
بجميع الصيدليات





العدد الحادي عشر • السنة الأولى
نوفمبر ١٩٨٣ • محرم ١٤٠٤

إبداع

مجلة الآدب والفن



معرض
القااهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

معرض
القااهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القااهرة الدولي السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٢٦ فبراير ١٩٨٤
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر



معرض
القااهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

معرض
القااهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

إبداع

مجلة الآذب والفن

العلء الحاءى عفر - السنة الأولى
نوفمبر ١٩٨٣ - المهرم ١٤٠٤

الفرق ٥٠ قرشاً



الفرقة العامة للفرقة العامة

إبداء

الشعر :

- من ملحمة التكوين د. شكرى عياد ١٤
رسالة الى الأطفال الكبار . . . عبد السلام مصباح ٣٦
قراءة من شرفات بيروت . . . محمود الشلبى ٤٤
صفحات من ذكريات الارتحال . . . وحيد المنطاوى ٤٨
بنى وبين البحر . . . عبد المنعم عواد يوسف ٧٢
السيد عبد الكريم السجاوى ٧٦
فصل من آلام شجرة بلا فروع . . . احمد بلحاج آية وارهام ٨٠
الفصول الأربعة محمد علي الفقى ٩٠
حكاية مبتورة الى الذى لم يات بعد . . فوزى صالح ٩٤
النورس ماجدة بركة ٩٥

القصة :

- حلوانى فاروق خورشيد ١٩
أمام بوابات القمع محمد المغزنجى ٤٠
الرغبة فى الموت وفى الأشياء الأخرى سحر توفيق ٤٦
عصر الحديد الحردة محمد المنسى فتنديل ٥١
منية أبو المجايب فؤاد حجازى ٦٩
المنسية يوسف أبو رية ٧٤
البورتيرة شمس الدين موسى ٧٨
شمس بديلة منى حلمي ٨٨

رئيس مجلس الإدارة :

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير :

د. عبد القادر القبط

نائب رئيس التحرير :

سليمان فياض

سامى خشبة

المشرف الفنى :

حسين أبو زيد

سكرتير التحرير :

نعمر أديب

تصدر عن :

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعافى البلاد العربية : الكويت
٥٠٠ فلس - الطلج العربى ١٢ ريالاً
قطريا - البحرين ٧٥٠ دينار - سوريا
١٢ ليرة - لبنان ٧ ليرة - الأردن ٨٠٠ ليرة
دينار - السعودية ١٠ ريال - السودان
٢٠٠ قرش - تونس ١٠٠ دينار -
الجزائر ١٢ دينار - المغرب ١٢ درهما
البحرين ٩ ريال - ليبيا ٦٥٠ دينار
الافتراكات من الداخل : عن ستة
(١٢ عددا) ٤٢٠ قرشاً ، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات
بمحاولة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة
العامة للكتاب (مجلة إبداء) .

مجلة الأدب والفن

مستشار التحرير:
بدر الدين أبوغازي

عبد الرحمن فهد

فاروق شوشة

فؤاد طامع

نعمان عاشور

يوسف إدريس

عن ٥٠ قرناً



- الطفل والقطعة حسنى سيد لبيب ٩٢
الكبار والصغار مريم مذكور ٩٦

مقالات ودراسات :

- الشعر والمسرحية الشاملة د. عبد القادر القط ٤
طه حسين روائيا في دعاء الكروان بدر الدين ٣١
نجيب محفوظ ومرحلة الشكل د. عبد الحميد ابراهيم ٦١
الأصمىل د. أحمد مستجير ٨٧
محمود دياب سامي خشبة ٧٧
بحر الحب في الشعر الحر د. أحمد مستجير ٨٧

متابعات نقدية

- قراءة في رواية مالك الحزين حسين عيد ١٠٢
صراع خارج اللعبة د. فردوس البهناوى ١٠٥
ورحلة الى عالم النور د. عبد القادر القط ٩٨

من رسائل القراء :

المسرحية :

- اتجاه ممنوع اومان سالامو ١٠٩
ترجمة : فتحي المشرى ١٠٩

الفن التشكيل :

- انجى أفلاطون والبحث عن الجنود محمود بقشيش ١٢٣
(مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنانة) ١٢٩

الأشتراكات من الخارج : عن سنة (١٢) الاشتراكات والاشتراكات على البريد
حدا ١٢ دولارا للأفراد . و ٢٤ دولارا للطلبة : مجلة لهما ٢٧ شارع عبد الحنان
للبريد مساهة إلبا مصاريف البريد . البلاد : بيروت - كالدور الخامس - ص. ب ٦٢٩ -
البريد ٦ بمادة ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا : بيروت : ٧٥٨٦٩١ - الخارج .
١٨ دولارا .

الشعر والمسرحية الشاملة

الأميرة التي عسفت الشاعر

د. عبد القادر القط

شلت أم البتين - زوجة الوليسه بن عبد الملك - وضاحا
فكانت ترسل اليه ليدخل اليها ويقيم عندها فلذا خلعت وارتد
في مستنق عندها واظلمت عليه ، فاعدى للوليد جوهرا له قيمة
فأعجبه واستحسنه ، فعسا خادما له فبحث به الى أم البتين ، وقال
له : قل لها : ان هذا الجوهر اعجبني فأترك به . فدخل المقام
عليها ملطحة ووضاح عندها ، فادخلته الصنوق وهو يرى ، فأتى
اليها رسالة الوليد وطع اليها الجوهر ثم قال : يا مولاتي ، هبيني
منه حجرا . فأتت : لا ، يا ابن اللغضاء ولا كرامة ! فرجع الى
الوليد فآخيره ، فقال : كلبت يا ابن اللغضاء ! وأمر به فوجنت
عنه . ثم دخل على أم البتين وهي جالسة في ذلك البيت تمشط ،
وقد وصف له الخادم الصنوق الذي ادخلته فيه ، فجلس عليه ثم
قال لها : يا أم البتين ، ما أحب اليك هذا البيت من بيوتك !
فلم تغتاربه ؟ فأتت : اجلس فيه واختاره لأنه يجتمع حوانجي
كلها فأتناولها منه كما أريد من قريب . فقال لها : هبي لي صنوقا
من هذه الصناديق . قالت : كلها لك يا أمير المؤمنين . قال :
ما أريدها كلها ، وإنما أريد واحدا منها . فقالت : خذ أيها شئت
فقال : هذا الذي جلست عليه . قالت خذ غيره فإن لي فيه أشياء
أحتاج اليها . قال : ما أريد غيره ؟ قالت خذ يا أمير المؤمنين .
فعسا بآقكم وأمرهم يصعله حتى انتهى به الى مجلسه فوضعه فيه .
ثم دعا عبيدا له فأمروهم فحضروا بئرا في المجلس عينة ، فنهى
البيسات وحفرت الى الله ، ثم دعا بالصنوق فقال : يا هذا ، إنه
بلغنا شيء ، ان كان حقا فقد دفتناك ودلنا ذكرنا وقضنا أترك الى
آخر الدهر .. وإن كان باطلا فانا دفتنا كحطب وما أهون ذلك !
ثم لطف به في البئر وهبيل عليه التراب وسويت الأرض ورد
البيسوط الى حاله وجلس الوليد عليه ثم ما رقى بعد ذلك اليوم
لوضاح انز في الدنيا الى هذا اليوم . وما رأت أم البتين لذلك
أثرا في وجه الوليد حتى فرق بينهما ثلاث) .

(الثاني)

من هذه القصة التي يمتزج فيها التاريخ بالحكاية الشعبية استوحى الشاعر أنس داود مسرحيته الشعرية « الأميرة التي عشتت الشاعر » . لكنه - وهو شاعر يعيش العصر الحديث بكل مشكلاته وقضاياه - لم يقف عند حد التصوير الشعري المسرحي لتلك الحكاية القديمة ، بل حاول أن يجعلها بعض هذه المشكلات والقضايا من خلال الحوار والأحداث والمواقف . كما فعل الشعراء المسرحيون السابقون في بعض مسرحياتهم التاريخية ، مثل عبد الرحمن الشراوى في « الحسين ثائرا » و « الحسين شهيدا » ومعين بسيسو في « ثورة الزنج » وصالح عبد الصبور في « مأسسة العلاج » .

والشاعر في عصرنا الحديث يقف حائرا بين إيمانه بقداسة «الكلية» وقدرتها ، وما يشهد من غلبة القوة وسيادة «السيف» وهو كثيرا ما يحلم بعالم تسوده الحرية والعدالة يبنيه بالكلمة البصيرة المخلصة ، لكنه سرعان ما يعود الى واقعه المرير فيحاول أن يتوافق مع طبيعته فيحلم بعالم تتحقق فيه الحرية والعدالة عن طريق القلم والسيف معا ، السيف الذي يشهره صاحبه من الكلمة المادلة الحرة . هكذا هف الحلاج بعد أن استبليت به حيرته : « من لى بالسيف المبصر ! من لى بالسيف المبصر ! »

ووضاح شاعر عاشق لكن عشقه يمتزج في النهاية بالتوق الى الإصلاح والحلم بمستقبل يسوده - عن طريق الحب - التعاطف والاخاء ويتحرر من ربكة الاستبداد والبقضاء . لذلك يبدو الحب في أمثال تلك المسرحية عالما نورانيا يتوحد فيه المحب مع أصفى عناصر الطبيعة وأخفها بمعاني الطهر والنقاء والمطاء الثمر ، وينتهي - من خلال عشقه للجمال - الى رفض ما في الواقع من دماغة الظلم والفقر والعبودية . ولهذا تتسرب القضية الاجتماعية والسياسية على مهل الى المشاهد الماطفية الرقيقة في ظلال الطبيعة الجميلة الهادئة ، ولا تبدو في صورة قضية واضحة تفرض نفسها على القارئ ، أو المشاهد الا بعد اشارات عابرة في مواقف المسرحية الأولى تهجد لظهورها في مشاهد الأخرى . ففي مقاطع قصيرة في المشهد الرابع من الفصل الأول يعبر الشاعر عن الشك المألوف في جدوى الكلمات أمام القوة ويقول :

وضاح شاعر

وضاح يعرف أن الشعر فنون

أن السيف يقد الصخر

ينحت أياها في قلب العصر

أن العصر مريض وجبان

لا يعرف أسرار الحرف

لا يعبر ألوان الطيف

لا يستغنى الا قلام السيف !

لكنه بعد أن يلقي الأميرة ويتعمق الحب إيمانه المكنون يعود اليه يقينه بقوة الكلمة الصادقة ويقول للأميرة : « هذا العالم يا مولاتي ، أحمل في أعماق كياني شهوة إصلاحه » وحين تجيبه الأميرة بأن همة

الشاعر المألوفة هي « أن ينكفي على ذاته ، يتسلى في اللعب بكلماته ..
عالم الكلمة والتصوير ، الريشة والتعبير » يحجبها بقوله :

لكني يا مولاتي

عنوان الرقص وصوت الغضب الغائب

صوت الوعد الآتي من شرفات الفيب

وضعتني الأقدار على هذا المسرح

ارتاد الدوب ، لهذا الشعب ، ولن أرجع

حتى يتعلم .. أن يفتح عينيه ويصير

أن يرهف أذنيه ويسمع

أن يستيقظ ، أن يصرخ ، أن يتكلم !

على أن الشاعر قد اختار أن يضع هذه المعاني في إطار كوميدي غالب
تظفر فيه الفكاهة والدعابة والمواقف الساخرة بالنصيب الأوفى إلى أن يلتقي
بالأميرة في نهاية الفصل الأول في الصفحة الثانية والسبعين أي بعد
انقضاء نحو ثلث المسرحية الأول . ولا تخلو المشاهد الباقية من الفكاهة
والتنكر والرقص والغناء .

والحق أن المسرحية في بنائها ومشاهدها وطبيعة شخصياتها يمكن
أن تعد من أعمال « المسرح الشامل » الذي يكون النص فيه عنصرا من
عناصر الإخراج والأداء متمتزا بعناصر أخرى من الحركة واللوحات
والغناء والرقص . ويدون «إخراجها» على المسرح بهذا المفهوم فتتقد في
بنائها ومواقفها كبرا من مقومات المسرح التقليدي المعروفة .

ذلك أن المسرحية تبدأ بمشهد الأميرة « الفاتنة » وهي في مجلسها
تحف بها وصيفاتها الثلاث ويتفزلن في جمالها واحدة بعد الأخرى على
نحو لابد أن يذكرنا بالمشهد الأول من مسرحية صلاح عبد الصبور « الأميرة
تنتظر » وفيه تتفزل الوصيفات « الثلاث » في محاسن أميرتهن وهي تهبط
الدرج .

تقول الوصيعة الأولى عند أنس داود

يا للقصين الساحرتين

اللؤلؤتين الغافيتين بقلب الطيب

كما تغفو في ظل المرج حمامة

يتمدد عاشقتها الولهان بجنايبها

يعطيها أيامه !

لو اني شاعرة يا مولاتي

لوقفت قريضي المتفجر من قلب معجب

لاصود في قالية شاردة أسبانه

شلق الشمس الغاربة تكسر فوق الدر

فابعد الوانه !

وتقول الوصيعة الأولى عند صلاح عبد الصبور :

مولاتي .. من أعلى السلم يتسوقوا تحرك

حقل ليالك موشوش بالنور
ويزغرد شعرك
خمر تنسكب على صفحة بلور
في وسط السلم تحتار العين
جيدك أم كومة ماس
يتكسر فيها النور ويلتم !

والفتيات بعد ذلك يطفن حول الأميرة «فرحات ومفنيات ومتراقصات»
يشرنها بفارسها النبيل واقفا بالباب « يقبل الاعتاب ويطلب المثل » ،
ثم تقوم زهراء - كبرى الوصيفات - بدور الأميرة ، حتى اذا خرج وضاح
من مكانه مستجيبا لدعوة زهراء هتفت به :

اهمس وتبتل .. هز بجذع الشجرة
قد تسقط في شفتي قريبانك أحلى ثمرة !

ويناجيها بشمس رقيق ، ثم ينظر الى وجهها فاذا هي « عجوز
شبهاء ! » ويصود الشاعر الى مكانه ، ثم تدعوه زهراء مرة أخرى - بدقات
التاقوس - أن يخرج مرة أخرى فاذا هو - كما أوحى اليه صوت زهراء -
في حضرة السلطان ووزيره وقاضيه ، واذا هو متهم بأنه « يسرق بيض
الفلاحات وجحوش الفلاحين » . « ويطول هذا المشهد الفكاهي طولا
غير مقبول ويبدو فيه القاضى والوزير - كمهدنا بهما في الحكايات
الشعبية - وضامين منافقين نفاقا رخيصا مكشوفين . ويحاول المؤلف أن
يبث في الحوار بعض معان سياسية تشير الى الفساد والظلم ، لكنها
لا تشفع لما في المشهد من طالة ونطية في الحوار والشخصية والموقف » .

تكرر مشاهد التنكر فتقوم الوصيفات الثلاث في مشهد آخر بدور
أسود ثلاثة تتحفز لتنقض على الشاعر فيواجهها بسيفه في جراءة . ويتخذ
المؤلف من ذلك الموقف ذريعة للحديث عن دور الشاعر الذي لا يقف عند
التعبير بالكلمات :

بنا الحلم
إن اصنع قافية من دم
إن ابدع أوزانا من اشلاء الظلم !

واذا كان مشهد محاكمة الشاعر أمام السلطان قد تضمنت شيئا من
الفكاهة بعضها لا يخلو من غلظة - فإن هذا المشهد - من حيث القيمة
المسرحية - يبدو لا قيمة له الا أنه ينتهى بقاء الشاعر بالأميرة لأول مرة
في نهاية الفصل الثاني ، اذ تتكشف للشاعر خديعة الوصيفات ويسمع
الأميرة تخاطبه بكبرة بسائلته وتضمينته في سبيل الحب .

وتقوم الوصيفات في مشهد آخر بدور فرقة غناء متخفيات في صورة
رجال على رأسهم زهراء في دور المغنى مسعود ، ويتلو ذلك موقف فكاهي
يطلب فيه المغنون بعض الأجر ولو كان من « لحم ومرق » أو فخذ خروف

مشوى .. ديك هندي مشبو بالجوز وباللوز وبالقستق .. أو زوج حمام
أو حوت من بحر الروم .. أو حتى صائبة باذنجان ، أو كسرة خبز دون
إدام ! .. ثم يتقدم المجلس « شاعر » متسول يحترف المدح لكل من يعطى
عليه أجرا .. ثم نتكشف اللعبة إذ « تنخل زهراء الزى المستعار واللحية
وتفر منقورة هاربة الى الداخل » .. ويحاول المؤلف مرة أخرى أن يثبت بعض
الدلالات السياسية والخلقية والاجتماعية في مشاهد التنكر والتثيل
فيشير الى امتهان الفن في مجتمع يقوم فيه الفن على الأخذ والعطاء .

وفي مشهد فكاهي آخر أشبه بالهزل يدخل الى مجلس الأميرة
« القاضي سفعان » وهو صورة من النمط المعروف للفقير الفاسد الذي يجري
وراء الشهوات دون حياة ويبتذل نفسه ابتذالا موقيا في سبيل المال .
وهو منذ دخوله يداعب الوصيفات - اللاتي يقمن مرة أخرى بالتنكر -
احدهن في هيئة غلام والأخرى في صورة الشقراء والثالثة في دور جارية
سمراء .. ودعاياته جنسية مكشوفة حتى يزيد النمط وضوحا بالمقارنة
إلصاخرة بين المظهر والوظيفة ، والسلوك .. ولعل هذه الشخصية النمطية
تذكرنا بشخصية القاضي « ابن سليمان » ، الذي ينحاز الى جانب القاضي
أبي عمرو في محاكمة الحلج انحيازا مكشوفيا بعيدا عن العدالة والحق .
وفي أسلوب فكاهي يدعو الى الضحك .. وقد جرى العرف في المسرح
الكوميدي العربي على تصوير أمثال هذه الشخصيات بهذا الأسلوب النمطي .
وقد أنساق المؤلف وراء ذلك العرف دون هدف مسرحي .

على أن المؤلف يضفي على هذه المشاهد الفكاهية المتكررة حركة
مسرحية موفقة بنجاحه في استخدام الناقوس ليخرج وضاح من مخبئه أو
يعود اليه .. فإذا دقته زهراء مرتين عاد الشاعر الى « العش المسحور »
وإذا دقته ثلاثا خرج منه الى لقاء الأميرة ، وإذا استدعى هو زهراء دقه
مرة واحدة .. وقد أدت المصادفة - عن طريق ذلك الناقوس - الى كشف
سر الشاعر ومخبئه حين وفد الى مجلس الأميرة بهلول حاجب السلطان
ومهرجه وقعت عيناه على الناقوس فدقه ثلاثا دون أن يقصد فخرج الشاعر
من مكبته وانكشف سره .

وبهلول شخصية طريفة وفق المؤلف في رسمها الى حد كبير ، إذ كان
في طفولته وصبا رفيقا لوضاح ثم افترقت بهما السبل .. أما وضاح
فأصبح شاعرا مرموقا يتناصب السلطان المراء ، وأما دملبة - وهو
اسمه القديم - فقد أفاقا فاضلا ، ثم بدى له أن يتسلل عن طريق الملق
والابتذال الى القصر لعله يشق طريقه الى السلطة من خلال عمله بالقصر
وصلته بالسلطان :

عاشرت ذلأب الليل ، ولطاع الطرقات

حتى ذلت قنماي أخيرا في قاع السجن

وذقت هوان الإنسان - جيروت الإنسان

قانون القاب

أما الظلي .. وأما المقلب والناب

فقل الدم في الأعصاب وناداني من غور الأعماق
حقد شيطاني لمعم :

ولماذا لا يصبح ثعلبة هو السلطان الأعظم ؟
وقلعت الفكر كيف ؟

يمضي للسلطة من يولد في فرشة سلطان
يمضي للسلطة من يتدسس بين ندامي السلطان
ونقي في ذلة

يتدحرج من باب الخدمة ، يتدحرج في دهليز الملوك الأسود
يمنح نزوات السلطان وسقطات السلطان
ما يمنحه العابد من تقديس لا يادى الرب العبود الأعظم !

وهو الآن بمد أن كشف سر وضاح يحاول أن « يبتز » الأميرة حتى
لا ينقل سرها الى السلطان ، فيسألها أن تعطيه لؤلؤة ثمينة كان السلطان
قد أهداها اليها ذلك اليوم ، وأن تهيه . وصيقتها الأثرية زهراء . وتستجيب
الأميرة لطلبه الأول فلا تجد بأسا من أن تمنحه تلك « الحجرة » كما أسمت
اللؤلؤة الثمينة ، إذ كانت عازقة عن أن تفتح الصندوق وتظهر اليها ، فهي
تبفضها وهي تدرك ثمنها الفادح من حياة عشرات الفواصين :

هي محض دماء منزوفة

تتجسد في صدفة

عرق مسروق

وجهود رجال أعطوا أيامهم المحتفزة

خوفا أن تتمزق أجسادهم الموهونة

تحت سياط الجباوين الأثمة القلعة !

والحق أن شيئا من الوعي الاجتماعي كان قد بدا عند الأميرة في
المشهد الأول من المسرحية حيا به الشاعر للتوافق الروحي بينها وبين
الشاعر فيما بعد ، ومهد به لنفورها من زوجها السلطان وعشقها لنقيض
طباعه في روحانية الشاعر ورقته وحبه للحرية والعدل . تقول في ذلك
المشهد مخاطبة وصيقاتها :

غادرتنا الشام ، متاعبنا في عاصمة الملك

(وفي أروقة الحاشية) وبين أنوف الشمس البلهاء.

كم تالت نفسي من زمن أن أوى للحرم المكي

وأمشي في النور الرباني

واستمتع بالوحدة ، بالحرية ، بحياة الناس البسطاء

كسر الطوق المحكم من حول

رؤية هذا العالم وهو يهوج بمخلوقات الله

إناسا ، بشرا !

ترسم مشاعرهم في أعينهم ، يتوافق في الحركة

معنى الرغبة ، معنى التوق ، ومعنى الرفض

عرايا من زيف المظهر

شفايفن عن الجوهر

فقراء وحكاماء ومجلوبين وشعراء

وبدافع من هذا الوعي الاجتماعي والتعاطف الانساني الصادق ترفض
الأميرة مطلب بهلول الثاني فلا ترضى أن تسلمه وصيقتها الأثيرة زهرا .
برغم تهديده اياها بأن يكشف أمرها لزوجها السلطان . ويعرف السلطان
السري ويوشك أن يختم الحكاية كما يرويها التاريخ والأسطورة والأسماير ،
لكن المؤلف - وقد حمل الشاعر ذلك المعنى السياسي والاجتماعي الخاص
وجعل منه عدوا للسلطان - كان لابد أن يسوق الأحداث الى نهاية أخرى
لا تجعل النصر للسلطان الظالم على هذا النحو الفاجع ، وتند الشاعر الثاني
في غيابة الصندوق الى الأبد . وحين يهجم السلطان باحراق القصر بمن فيه
وما فيه وينقل الأميرة الى قصر جديد يخرج الشاعر من مكانه ويطلب
السلطان بسيفه طعنة قاتلة .

لكن هذه النهاية - على ما يبدو فيها من نصر ظاهر للشاعر - كانت
في حقيقتها هزيمة لفأيته التي كان يسعى الى تحقيقها بقوة الكلمة لا قوة
السيف . كان الشاعر يحلم بثورة شعبية تحقق أمله في المستقبل
المنشود . وكان يرى انه يقتل الانسان ، الفرد ، قد يخسر معركته وحمله :

من أجلك يا مولاتي انتظر القدر

حين ادى شعبي يزحف في كتل غاضبية نحو الوعد

.. بل اني يا مولاتي حين ارى هذا الانسان «الفرد»

اخسر معركتي .. اخسر حلمي :

ان يتغير بالتورة هذا العالم .

ماذا اكسب لو خسرت روعي الحلم ؟

لذلك ترتاع الأميرة لقتل السلطان لأنها ترى فيه مقتل «الحلم» ..

حلم الثورة والقدر المنشود . وتصيح في وجه الشاعر : اخلقت الوعد !

اخلقت الوعد ! .. هذا سيف الغضب المترع بجنونك .. غضب شعبي

الطابع والوسم » ويجيبها الشاعر : « بل سيف الثقة يا مولاتي .. رفعته

كفى في وجه الظلم » . لكنها تذكره بوعد الذي نقضه : « لكناك يا ولدي

.. يا معشوقي الشاعر .. يا معشوقي المسكين - اجهضت الحلم ! »

وتلخص زهره دلالة النهاية والمسرحية في قولها :
من جثة هذا السلطان
سيصعد سلطان آخر
وعلى آخر !

ومن الميسر أن يتحدث ناقد هذه المسرحية عن بناء فني وشخصيات وعراخ ، حديثه عن مسرحية تقوم على حدث نام متطور وشخصيات ذات أبعاد نفسية وفكرية واضحة ومواقف متوترة تكشف عن خبايا النفس وتلتقي فيها الأضداد . ولا يستطيع الناقد أن يحدد أبطالا للمسرحية إذ تتوزع الأحداث والمواقف وتختلط دلالاتها فلا يبقى للشخصيات الأولى في المسرحية من البطولة الا ظهورها مدة أطول في مشاهد المسرحية ومواقفها . وتستائر الوصفيات في غنائهن ورقصهن وتكرهن بكثير من المشاهد حتى تشعب الى جوارها شخصيتا الأميرة والشاعر . وأغلب الظن أن المؤلف قد قدر حين بنى مسرحيته في لوحات ومشاهد منفصلة أن يتلقاها الجمهور على نحو ما يتلقى المسرحية الشاملة التي تتألف فيها عناصر كثيرة وتمتزج فيها الملهة بالمأساة أحيانا ويفدو العمل « عرضا مسرحيا » متكامل الجوانب . لذلك يمكن أن يقال - إذا كان لابد من بحث عن أبطال للمسرحية - أن الشعر هو بطل المسرحية ، أن صبح هذا التعبير ! فواقف المسرحية مليئة بالشعر « الغنائي » ذي الموسيقى المنفحة والقوافي المتتابعة والإلفاظ الرقيقة ، والصور التي يستلها الشاعر - في الأغلب - من الطبيعة في أصفى لحظاتها وأحفلها بمعاني الحب والخصب . وهو شعر يناسب الجزء الأكبر من المسرحية الذي يظهر الحب فيه بالنصيب الأولي في المواقف والأحداث .

ومن نماذج تلك النزعة الغنائية والاعتماد في رسم الصورة على عناصر الطبيعة هذا المشهد الذي ينطلق فيه الشاعر والأميرة الى رحاب الطبيعة في نشوة من الحب الفامر :

هيا يا شاعر .. تسسل للقبابة
تفسل روحينا أحزان سحابة
تندلق في أعطف الوهجة نبعين
أو نفرس أنفسنا في أعماق التربة سنبلتين .
أو تسحرني الأكليل شجيرة
ترقد في ظلتها أخضراء .. تتأمل أغصاني السامقة النضرة
تنحسس لوراق الزهدرة .. بل يا حبي تأكلني ثمرة !
.. بل هيا ، يا أجمل أنثى في الكون

نفذ في القابة علفين

خلما هم العمر ، كسرا تابوت الأيام المرة

فلنضحك مرة .. ولنرقص مرة

تحت ضياء القمر .. تحت سيول المطر المنهمرة

ثم يستحيل المشهد الى موقف غنائي راقص فيصق الشاعر والأميرة
ويغنيان ويتواثيان « وتهرع الفتيات داخلات في زى فرقة مسعود تتقدمهن
زهراء ويشاركن في التصفيق ويرددن قول الأميرة والشاعر » :

يا بستان العشق الأزرق .. يا بستان العشق الأزرق !

ويقترب المشهد من مشاهد معروفة في بعض السير الشعبية فتقوم
الوصيفة زهراء بلور بواب البستان وبقية الوصيفات بدور الجوقة ويمضي
المشهد على هذا النحو :

الأميرة : يا بواب البستان

نحن اثنان عشيقان

يبقى أن نقتات من البرقوق .. ونشرب من نهر الكوثر

زهراء : عندي خوخ ، برقوق ، عندي لوز ، عندي فستق

من أجلك يا حلوة يفتتح .. بستان العشق الأزرق

الجوقة : يا بستان العشق الأزرق .. يا بستان العشق الأزرق !

الأميرة : يا بواب البستان ، هذا الطفل الرباني ، ينسج حلم الانسان
شعرا مشبوب النبرة .. أعشقه مثل السكر !

وضاح : يا بواب البستان ، هنى الفيداء الحلوة ، تما دنيانا سحرا
تبض في قلبي بشرا .. ها أنت بعينيك ترائي
أعشقه مثل السكر !

الجوقة : افتح لهما يا بواب ، بستان العشق الأزرق

وأصنع لهما بالأهداب ، عش غرام وتأنق

البواب : فتحت لحبكما المطلق ، بستان الأحلام المفاق
عليه نخل فارسك المشوق ، وتفتل طفلك السكر !

الجوقة : ضيفانا أحل الأحباب ، أغلى ما أعطى الوهاب

فليرع طريقها الريحان ، ويحرس خطوها الزنبق

وهذه النزعة الغنائية تذكرنا بمشاهد في بعض مسرحيات صلاح
عبد الصبور « الأميرة تنتظر ، وبعد أن يموت الملك ، وليل والمجنون ،
اذ تتحدث الشخصيات عن عواطفها في صور شعرية رقيقة تستمد عناصرها
من مشاهد الطبيعة وأوقات صفائها ، كما في قول الأميرة في مسرحية
« الأميرة تنتظر » :

وأخيرا جئت يا نهر حياتي

فاسق جلدي ، شققتك الشمس حتى صار كالارض الجوار

أه .. تيلو شجرة ، أه .. تيلو سكره

أه تيلو قهرا حلوا مطلا

ونماذج أخرى كثيرة ، الى جانب استخدام الأقنعة ومواقف التمثيل ، كما فعل صلاح عبد الصبور . والحق أن هناك بعض تمبيرات وصور عند أنس داود تذكرنا بنظائر لها عند الصبور ، كقوله مثلا : هذا رجل ذنبت في امرأتى طفلا ، وقول صلاح عبد الصبور في « الأميرة تنتظر » : بل أقسم أن ينبت في بطني طفلا .. وقوله : أهوى أن تبصرني وحدي ، أن يسقط ظلي في عينيك ، وقول صلاح عبد الصبور على لسان « القردل » : أن يصبح ظلي في عينيك .. ويقول صلاح عبد الصبور في مسرحية « ليل والمجنون » : حتى القوا ببقايا قيثم العنين في رحم الحق .. ويقول أنس داود : لتقي عليها بعض الشبق المنهك .. وكلتا الصورتين سينة مبرجة ؛ ويقول صلاح عبد الصبور في « مأساة الحلاج » : فنحن له كمرأة يطالع فوق صفحاتها جمال الذلت مجلوا .. ويشبهه قول المؤلف : لم أبصر ذاتي الا في مرآتي يا مولاتي .

وفي حديث السجين الى الحلاج يلخص السجين مأساة طفولته وشقاء أمه التي اقتطعت من زادها لتربيته فيقول : أمي ماتت جوعا ، أمي عاشت جوعانه : أما وضاح فيتحدث عن مشوقته الأولى « روضة » ويقول : في ليلة جوع ماتت ، مرهقة متناثرة كورقة زهرة ! ولا أدري لماذا اختار المؤلف أن تموت روضة جوعا !

وإذا كان « القاري » قد يجد في تلك المشاهد الغنائية والاستغراق في الحديث عن العواطف ، واللوحات المتناثرة ، ما يجوز على البناء الفني للمسرحية وعلى ما يبدو أنه محور أساسي فيها يناقش أسلوب مقاومة السلطان الظالم ، فإن « المشاهد » سيرى في كل ذلك على خشبة المسرح بناء متكامل مليئا بالحياة المتعة في مسرحية يمكن أن يقال انها « ملهة » مأساوية . ولا شك أن الشعر المنظم والقوافي المتتابعة والصور الحسية المستمدة من عناصر الطبيعة تخدم غاية الشاعر في هذا الضرب من المسرحيات التي لا تقصد الى التصوير الواقعي بقدر ما ترمى الى تقديم « عرض شامل » يقوم فيه الفناء والرقص واللوحة والحركة بدور كبير .

وقد اتجه الدكتور أنس داود في الآونة الأخيرة الى المسرح الشعري ، فكتب - الى جانب هذه المسرحية الكاملة - عدة مسرحيات ذات فصل واحد ، جاءت بطبيعة هذا اللون من المسرحيات أكثر أحكاما ولقلا تشعبا وأقدر على نقل قضية أو فكرة واحدة في إطار مسرحي شعري ناجح ، ما زالت تمتزج فيه الفكرة أو القضية بروح الدعاية والفكاهة التي يحسن الشاعر استخدامها وصياغتها صياغة شعرية موفقة . ولعل في هذا اللون من التأليف الشعري ما يعين الشعر الحر في مرحلته الأخيرة على كسر نطاق الذاتية المغلقة التي يحبس فيها كثير من الشعراء أنفسهم فينتهون الى ما يشكو منه عشاق الشعر من غموض وإبهام .

د . عبد القادر القف

من ماحمة في التكوين

د. شكري عبياد

١ - المدينة البيضاء

لأنني لم ألق من دنياي غير الغبن والفسن ،
لأنني أخاف منظر الدم -

لكن قلبي كان جمرة ثقيلة ،

لأن ما رأيته بعيني

يخونني ويختفي

خلف جدار الوهم .

لا ، لم أكن أحلم ،

أنا الذي رضعتُ شمس الصحراء

لهيها لم يختلس عقلي ،

أنا الذي عشقت ليل الصحراء

لم أفتن بالقمر الطفل ،

فإن لقيت الغول والعنقاء

لا ، لم أكن أحلم .

وقفت بين السيف والنطع ،

قال لي الأمير ضللتَ رجالي ،

خيرة جُنْدِي ، عتق ، كنانتي ، مجنّي ،

أضعتهم في الطرق المجهولة ،

رميتهم في ملب الجن .

وقفت لا أبالي ،

فلم يكن دمي

لأنني اختصرت في أيام القليلة

حكاية الحزن ،

فعلتقى الخَلاَن والأهل .

حين بدت لى لُمع الضياء

لى حلكة الليل أهت حسى .

لولا النجوم ما شككتُ أنها قريتكُم ،

لقلت رَدّنى إلى دياركمُ جهلى وسوء فطننى
وتعسّى .

لكننى حين أقتربتُ لاحت المدينة البيضاء -

قباها تضحكُ للسماء ،

دروها تلمع كالمرايا ،

أنهارها حالية الضفاف ،

ثمارها دانية القطاف ،

لا قرّ لا حرور ،

لا صيف لا شتاء ،

ومرت كالمسحور ،

أطوف بالحدائق ،

أعسُ بين الدور ،

طعمت وارتويت ،

نعمت واكتُفيتُ ،

لكننى لنحسى ،

نسيّت ما وعيت ،

لم ألتق فى مدينتى البيضاء من جن ولا إنس ،

فاستوحشت نفسى ،

وجئتكم كى نغمروا المدينة البيضاء .

لا ، لم أكن أحلم .

السيف فى عنقى ،

وأنتم لى عيى

مدينتى البيضاء .

٧ - نشيد الفتاك :

(حامل الهوى نيب)

شَفَّ جسمه الوَصَبُ
ساهر له أبداً
قائم ومنتصب
الجمال يفتنه
والدلال يختلب
كلما انقضى أربُ
جدَّ للهوى أرب
لحظ. هذه سَكْرُ
لفظ. هذه طَرَبُ
ثغر هذه عَسَلُ
شعر هذه عنب
دون ذلك ما اختلفت
في نعوته الكعب
كنهه وروقه
ظاهر ومحتجب
جَنِّ منه ذو أدب
ليس ينفع الأدب
إن تفضى بنا سبلُ
فاللهوى له علب
واحة لمن حربوا
واحة لمن كُربوا

كل ما همث به

في الذنوب يرتكب
مرتفع ومسبحة
فالحظوظ. تنتهب
والنعاج آمنة
للذئاب ترتقب
والعيون ناعسة
والجفون تضطرب
والثغور هامة
كل وعدا كذب
والقلود مائسة
تنشئ وتقرب
والصلور مائجة
فالقطا بها يشب
والوجوه ياسة
والنفوس تصطبغ
هاتها مشعشة
(حَفَّ كأسها الحب)
عندنا خدَلَجَّةُ
غنجهما كما يجب
يمزج الرحيق لنسا
ميسم لها شنب
انطوت بما حلت
ليلة لها العجب

لم أزدك معرفة

كلنا كذا ، عَرَب

حُمْسٌ إذا غضبوا

سُحٌّ إذا شربوا

لو تروم ما بلغت

أوج مجلدنا الشهب

عِصْنَا كما علمت

غائياتهم أَشْب

قد رضين أولنا

والأخير ينتسب

شاعر اليهود روت

معجزاته العرب

كل نجمة سُجنت

مسدّ نحوها سبب

كل روضة قُحِطت

دُغِلَتْ لها السحب

كل شوقي هاجرة

عائدٌ ما يب

كل ثوب غانية

فيه يسكب الذهب

لا أراك شاعرنا

تنتحي وتنتحب

لاعناً هزمتنا

طاعناً لمن نحوا

صوتك الهزار وما

منه تُلح الخطب

قد ركزت رايتنا

حيث قُبِيت قُبِب

لم تزل بمنعطف

تجنّ وتخلّب

والشعوب رازحة

طعمة لَمَنُ غَلَبوا

والسجون طافحة

كالجحيم تلهب

والرجال سائدة

والنساء تغتصب

واعتلست ضباطرة

بالنماء قد كلبوا

قتلوا فوارسنا

ما شاعمو رهب

ثم حين أبرق جمع أعدائنا هربوا

إن يكن تحمحم شعرٌ هناك أو أدب

ما لِقَطُ غانية

كالهزبر ينقلب ؟

وبت إذا أرعش جفنا أو بصق
 حطّين هم واكتئاب وأرق
 واقراً إذا صليت سورة الفلق
 وادلف إلى الأطفال ساعة الغسق
 مقبلاً ، مودّعاً (كما سبق)
 وامض لمقدورك - من منه أبقي ؟
 له صديق - زعموا - على خلق
 يعرفه منذ الصبا البرّ الحريق
 بالمنطق المرّ وبالذهن الأليق
 واختلفت بين الصديقين الطرق
 ذو الفكر مولع بتسويد الورق
 ذو الحلق يأتيه الفنى على طبق
 وحين جالت في الشوارع الفيرق
 ولزيم الناس البيوت من فرق
 أقبل ذو الحلق مشوقاً واعتق
 في جيبه مسجلاً خفّ ودقّ
 لما رأيتُ فكر ذي الفكر امتحق
 آمنت أن الحلق أبقي وأحق
 وأن ذا الحلق أعزّ من خلق

القاهرة : د • شكرى عياد

٣ - صورة شخصية :

وقاتم الأعماق خاوى المخترق
 ألف شتى بين عين وورق
 وسندات في البنوك وشقق
 تراه يمشى الخيزلّى إذا انطلق
 من حوله العيون تجرى في الحلق
 بين انبهار وارتياح وقلق
 قشره - يقال - منه ما حرق
 وما كوى وما شوى وما صقق
 وما استوى وما التوى وما اخترق
 وخيره - يقال - كالنهر غلّق
 فمبهش ومنبش ومنبعق
 فاغتم رضاه يا لبيب واستبق

..هلوانى

فاروق خورشيد

هـ.هـ. هـ.هـ. هـ.هـ. كلهم يعرفون اننى جد جدا ، وجاد جدا .. حلوه هذه . أعرف كيف أتكلم ، ولو كتبت لكنت أحسن من كل هؤلاء الذين ينشرون ، أتعرف ؟ هـ.هـ. هـ.هـ. هـ.هـ. منذ المدرسة الثانوية كنت عضوا فى جمعية الخطابة ، وكنت لأقف لألقى خطبى فى اجتماع الجمعية ، وبإسلام ..

نعم يا آنسة ، طلب إجازة ؟ انتظري حتى أكمل حديثى .. اجلسي يا آنسة اجلسي .. كنت أخبرك أننى كنت أقف على المنصة .. ليأمننا ياسيد ، كان الناظر بنفسه ، وأحيانا مدير المديرية يحضر هذه الجلسات .. وفى مرة حضرها المحافظ .. هـ.هـ. هـ.هـ. هـ.هـ. كنت أقول لك .. ان المحافظ كان يسمعونى ولأنا أخطب .. يا هـ.هـ.هـ. من المدير ؟ من مدير وسط الآن ؟ أنا طبعاً . القرار واضح ، محمود رمزى الى شمال القاهرة . وأنا مدير وسط . قلت له يا محمود ، لا داعي لطول المكوث هنا ، أنت تشغل المكتب الكبير الضخم بلا داع ، وهو مكتبي .. طبعاً هو مكتبي ، اليس هو مكتبي يا أستاذ هـ.هـ.هـ. ؟ قل لهم .. قل له .. هـ.هـ. هـ.هـ. هـ.هـ. ماذا يا حلوه كنت تريدني . هذا الطلب ، أرينيه ، ماذا ، طلب إجازة استثنائية ، لا .. هذا ممنوع ، اللوائح الجديدة تمنه ، نحن الآن فى حالة انضباط وللوائح الجديدة .. لوائح الانضباط تقول لا ، ممنوع ، ممنوع يا آنسة .. أسف يا سيده ، لا تغضبني منى .. فانا كما

— هـ.هـ. هـ.هـ. هـ.هـ. ، أنا لا أفعل سوى أن أضع خطا تحت اسمي ، هكذا أوقع دائماً ، أضع خطا تحت اسمي .. أنظر .. هـ.هـ. هـ.هـ. هـ.هـ. هـ.هـ. أنظر .. قلت لك يا محمود أنت نقلت ، صدر القرار الوزاري بنقلك الى شمال القاهرة ، أنت الآن مدير شمال القاهرة ، ولأنا مدير وسط .. هـ.هـ. هـ.هـ. هـ.هـ. هـ.هـ. مدير وسط ، يا هـ.هـ.هـ. . من مدير وسط .. أنا أم محمود رمزى ؟ هـ.هـ. هـ.هـ. هـ.هـ. هات كل الأوراق أوقعها فانا المدير ، القرار الوزاري واضح ، وهو يقول ، فوراً ودون أى آثار جانبية ، مفهوم .. لهذا أنا حين أوقع ، أرى الخط الذي أضعه تحت اسمي يشطب اسمه .. هـ.هـ. هـ.هـ. هـ.هـ. ، أنا أوقع هكذا .. لا ذنب لي اذا كان السكرتير قد كتب اسمه وترك مكانا للتوقيع ، فيقع الخط الذي أضعه تحت اسمي فوق اسمه فيشطبه .. هـ.هـ. هـ.هـ. هـ.هـ. ..

وأنت يا أستاذ على العين وعلى الراس ، لكن التعليمات هي التعليمات .. لا أعرف لماذا نقلت الى هنا ، ولا كيف نقلت ، الذي أعرفه أنك موظف درجة ثانية ، والموظف درجة ثانية لابد له أن يوقع على الدفتر ، وأنت لم توقع على الدفتر منذ نقلت الى هنا ، وهذه مسئولية خطيرة : مسئولية الأستاذ هـ.هـ.هـ. باجي . قبل كل أحد .. اليس هو مدير شئون العاملين فى وسط ؟ معنى هذا أنه سيحاسب ان لم يوقف راتبك ، لابد أن يوقف راتبك .. هـ.هـ. هـ.هـ. هـ.هـ. ، أنا مدير ..

فى صدرك .. هي .. هي .. أنت لا تفهم ..
قلت لك أنا لا أحب النساء ، ولا أحب أن يتدخل
هذا فى العمل .. هي .. هي .. قلت له
يا محمود رمزى .. استلم فى شمال وخلصنا ،
أنا أريد أن أجلس فى المكتب الضخم والغرفة
الواسعة ، غرقتى الآن يا محمود ، وأنت تم
صنوبر القرار بتفلك فلماذا لا تنفذ ونتركنى
أتمتع بالغرفة الواسعة ؟ خمس سنوات الآن وأنا
فى هذه الغرفة القبو ، لا أحد يسأل عنى الا اذا
غاب المدير العام .. حتى أنت يا « باجى » لاتصل
الى ومك « البوسطة » الا اذا غاب المدير العام .
ساعتها تسأل أنت ، وساعتها يسأل الجمع عن
السيد الوكيل . وأنا يا أمير كنت السيد الوكيل
.. اسمع ولدى ، واسكت ولا أعلق أو أتكلم ..
أتعبنى محمود رمزى يا « باجى » .. وأعرف أنه
أتمكك أيضا .. ولكن ما فى اليد حيلة .. ومن
الآن .. الأمر امرى ، والقول قولى .. يوقف
مرتب الأستاذ ، يعنى يوقف مرتب الأستاذ ..
محمود رمزى كان يجامل على حساب اللوائح .
وعلى حساب القوانين ، لم يكن يجامل ، وإنما
كان ضميما ، تافها .. و .. هي .. هي ..
ما رأيك يا أستاذ « باجى » . ألم يكن محمود
رمزى مخالفا للوائح والقوانين فى تعامله مع
الأستاذ ؟ هي .. هي .. الأستاذ منقول عندنا ،
وهو درجة ثانية ، واللوائح تقول ان لى موظف
حتى الدرجة الثانية لابد أن يوقع فى دفتر
حضور وانصراف .. والأستاذ فى الدرجة الثانية
.. خدمنا جميعا حين طعنا أنه فى الدرجة الأولى
.. محمود رمزى سلم من أول دقيقة أن الأستاذ
كان يشغل منصبا كبيرا فى الاعلام وزملاؤه جميعا
وكلاء وزارة ، الآن لابد أنه على الأقل فى الدرجة
الأولى ، وهذه كانت غلطة محمود رمزى وهذه
أيضا غلطتك يا أستاذ « باجى » .. هي .. هي ،
أنا وحدى فهمت الحكاية فسادم مطرودا من زمن
طويل ، وما دامت الوزارة قد حولته الى وسط ،
فلا بد أن فى الأمر سرا .. أنا وحدى عرفت
السرا ، يا أستاذ أنا كنت مدير شئون قانونية ،
أو على الأقل أقوم مقام المدير ، وأعرف أمثال هذه
الحكايات من أولها الى آخرها .. أعرفها كلها ،
ياسلام .. أتعرف السماسى ، وكيل الوزارة
الآن ؟ كان يمد فى الترقية .. أعنى بعد الأستاذ

يعرف الأستاذ « باجى » وكل اناس ، لست زئر
نساء . ولا لصا .. فكيف يمكن أن ينالوا
منى ..

إيه .. ياسيد .. اسأل صديقك أستاذ
الجامعة .. كان معى فى الفصل فى المدرسة
الناونية ، ثم فى كلية الحقوق .. وكان يسمح
خطبى فى جمعية الخطابة فى المدرسة وفى الكلية.
كنت أحد المتناظرين حول القضايا الهامة التى
كانت تقام من أجلها المناظرات وقتها ، ولو استمر
مرانى لكنت أحسن محامى .. لا .. بل لكنت
كاتبيا كبيرا لأكتب فى الجرائد الصباحية والمسائية
والاسبوعية والشهرية مما .. كم تأخذ أنت فى
المقال يا سيد ؟ هي .. هي .. الخمسة جنيها
أو لعلها عشرة ، ولكن ، ليس هى من الفن
الحقيقى ، أنا كنت أخطب وسط الطلبة وأحدث
عن الوطنية والمعاهدة ، والولاء للوطن : ماذا تكتب
أنت ؟ قصص ، وكلام فارغ ! لو كنت أنا قد
استمرت فى هذا الخط .. هو .. هو ! .

يا « باجى » من المدير العام ؟ أنا .. قل هذا
للأنسة .. أو للسيدة ، أو ما شئت أن تسمى
نفسها .. أنا يا هانى المدير العام لوسط القاهرة
.. هكذا صدر القرار وزارى ، وهو ينص على
أنه فوراً ودون آثار جانبية ، محمود رمزى لابد
أن يستلم فى شمال .. هو يحب وسط ياسيدى
مسألة حب .. يحب المسيحيين ، فوسط كلها
من المسيحيين والإقباط .. يحب الصليب
ياسيدى ، قلت له يا محمود هل وضعت الصليب

حين نقولهم الى الوزارة ، وساعتها كانت المسألة سياسية ، ولا يمكن تخطي الأستاذ والا تدخل المسألة في كلام سياسة وجرايد .. وحكايات .. ويخاف الكل ، ويضعونه في قائمة الترقية حتى يمر السماحى ..

ومر السماحى واصبح درجة ثانية مثل الأستاذ .. هي ، هي .. هي .. ونام الأستاذ فيها يا باجى . أنت تعرف الاعيب الوزارة ، والاعيب المستخدمين ولكن ليس لنا ذنب ، ولا جريمة ، نحن لا نعرف سوى اللوائح ، وأى موقف لابد أن تنطبق عليه اللوائح ، سياسة أو لا سياسة ، دين أو لا دين .. هي ، هي .. حلوة أو لا دين هذه .. قلت لك لما كنت الخطيب الأول في جمعية الخطابة ، ولكنها مشاغل ومشاغل التي صرفتنى عن عضو لجنة طلبة الوفد في كلية الحقوق أيام الخطابة والسياسة ، الكل يعرف طبعاً اننى كنت عضو لجنة طلبة الوفد في كلية الحقوق أيام الفطاحل من أهل السياسة ، وليس أيام الأستاذ ، أو لعلها أيام الأستاذ ، أيام أن كان هو الآخر في الجامعة ، أو بعدها بقليل ، على كل حال لم يكن للأستاذ شهرة أو اسم وسط الطلبة ، أعنى الطلبة من أمثالنا ، ممن يفهمون في السياسة ويعملون في السياسة ..

يا أستاذ ليست المسألة هيصة ، المسألة معارف وصلات ، وفهم ، وقدرة على الخطابة والكتابة .. أيامها الأستاذ كان تلميذاً ، فقط ، وربما كان يسمعونى وأنا أخطب ، أو على الأقل يراني وأنا أحصل زعيم الطلبة الوفديين فوق أكتافى من سلم قاعة الاحتفالات الى وسط ساحة الجامعة .. أيام يا أستاذ يا باجى ، أيام ! انتظر لحظة . هذا جرس التليفون .. عن اذنك يا أستاذ .. يا أنسة أو أستاذة .. نعم آلو .. آلو .. أرفع صوتك .. آسف ، ارفعى صوتك يا أنسة ، أنت الآنسة نعيمة التليفونست .. هي ، هي .. تعودت أن تكون المكالمات دائماً لمحمود رمزى .. هي ، هي ، الذى يتكلم بطلينى أنا .. المدير الجديد ، مدير عام وسط ، هذا أنا .. أوصلينى به يا أنسة ، ولا تتركى الخط ، أبداً لا تتركى المكالمة ، بعد المكالمة إخطبك يا أنسة نعيمة .. نعم .. نعم .. من .. آه ، أنا الحلوانى ياسيادة

المدير العام .. نعم ، أنا مدير عام وسط ياسيادة مدير جنوب .. هي .. هي .. أنا الحلوانى يا بك ، لا .. محمود رمزى عين مدير شمال .. وأنا الآن مدير وسط ، هي ، هي ، سسيادتك عبد الحافظ بك عبد الفتاح ، أنت لا تذكرنى .. هي ، هي .. كنت مديراً للشئون القانونية بالانتداب ، وأنت حولت على حكاية الولد ، اسمه . نعم اسمه الصباحى ، أذكره الآن ، آه ، أنا حققت معه وحولته لك بتهمة تهديد كيانه كله .. هي ، هي .. أتذكرنى الآن . أهلاً عبد الحافظ بك ، الولد فى هذه القضية أخذ ثلاثة أيام خصم من المرتب يا بك .. أتذكر يا عبد الحافظ عبد الفتاح بك .. هي ، هي .. أنت تريد الأستاذ الباجى ؟ .. لماذا يا بك ، ما تأمر به نحن تحت الطلب ، فانا أعرف أنك تسبب السيد الحافظ ، ونحن الآن نتبع السيد الحافظ مباشرة . حكم محلى يا بك .. طبعاً ، حكم محلى ، أنت تأمر .. برضه تريد الأستاذ الباجى .. ولكن يا عبد الحافظ بك عبد الفتاح .. ماذا تقول .. هي .. هي .. الباجى كان يصل معك منذ زمن ، هي .. هي ، الباجى انسان ممتاز يا عبد الحافظ بك .. ساقول له .. هي .. هي .. حقاً هي كلمة طريفة .. يا باجى عبد الحافظ بك يقول لك ، وعلى الباجى تدور الموائد ، هي ، هي .. طريفة .. آليس كذلك يا أستاذ باجى .. البك طريف تماماً ، وهو يقول كلاماً كالسكر ، لحظة يا بك ، يا أستاذ باجى ، البك يقول لك أن « باجه » عند الأكراد هي لحمة الرأس ، وأن باجى معناها بائع لحمة الرأس ، يعنى .. لحظة يا بك ، نعم ! ماذا تقول ؟ تماماً يا بك ، صاحب المسقط .. هي .. هي .. أسمعت يا أستاذ باجى ؟ البك يتظرف معك .. هي ، هي .. ومعى .. خذ يا باجى كلم سعادة البك فى التليفون فهو يريدك .. هي ، هي ، يا أنسة ، أعنى يا أستاذة .. قلت لك من قبل اللوائح تمنع القوائين تمنع عليك مرقوش .. مرقوش .. هي ، هي ، هذا الكلام كان أيام محمود رمزى ، أما الآن فانا المدير الجديد ، مدير وسط .. هي .. هي .. مع السلامة .. من غير غضب ولا زعل .. فانا راجل تمام ، لا لى فى هذا أو فى ذاك .. لا ، لا ، يا أنسة ! أو ياسيدة ، لم أقصد شيئاً ، فقط.

هيء ، هيء ، هذا اسمه ، لا ذنب لي يا آنسة :
 اسمه البغل في الابريق ؛ ابنتي هي التي طلبت
 مني تذاكر لها ولصاحبتها ، ثلاث تذاكر ، يوم
 السبت .. ماذا ؟ لماذا يا آنسة نعمة لقد سمعت
 محمود رمزي يطلب منك أن تحجزى تذاكر سينما
 .. لابنته ، بنفسى . بأذني .. ماذا ، ابنته كانت
 صاحبك وزميلتك ؛ يا سلام .. ابنتي مثل
 ابنته ، اعتبريها صاحبك وزميلتك يا آنسة
 نعمة ، فانا الآن مدير وسط ومدير عام أيضا
 .. أرسل لي كشوف الحوافز يا أستاذ باجى ..
 الحوافز .. حوافز السنة الماضية كلها ، أنا
 أذكر بعض الأرقام التي لم يكن لها داع على
 الإطلاق .. ماذا يا آنسة ؟ لا .. أنا اكلم الأستاذ
 باجى مدير شئون العاملين . هو لعامى الآن ،
 يعرض البوستة ، ويتلقى الأوامر الجديدة ..
 أحدهن عن الحوافز . محمود رمزي كان يجامل
 كثيرا على حساب العدالة وعلى حساب العمل ،
 وأنا لاحظت بصفتي وكيل للمديرية أن أساء
 كثيرة لم تفعل الا واجبه الرئيسى كإعمال
 السكرتارية ، أو الرد على التليفونات ، أو تحرير
 الوارد والصادر . ومع هذا صرفت لها حوافز
 ومكافآت تشجيعية ، وإشياء كثيرة غير مفهومه
 .. ماذا تقولين يا آنسة ؟ اسم الفيلم ؟ قلت
 لك هو البغل في الابريق .. أى سينما ؟ ولكنى
 لا أعرف أى سينما يا آنسة نعمة .. أه نعم ..
 بالفعل صديقة صديقك صديقك ، تماما وابنتى
 صديقة ابنة محمود ، فهى صديقك ، تمام يا آنسة
 نعمة . تمام .. أه نعم .. السبت .. حفلة
 الصباح ، أيامنا كانت تبدأ فى العاشرة ، هذه
 الأيام أنا لا أعرف متى تبدأ فكل شيء تغير عما
 كان عليه أيام شبابتنا .. هيء ، هيء ، أشكرك
 يا آنسة نعمة ، نعم أنا ما زلت فى عفتون
 الرجولة . لكن الشباب .. شيء آخر يا آنسة
 نعمة .. هيء ، هيء ، العفو ؛ العفو .. مع
 السلامة .. ماذا تقول يا أستاذ باجى ؟
 كشف ؟ أى كشف ؟ .. مكافآت وسوافز ..
 ماذا تقول يا أستاذ باجى ، وهل هذا وقته ؟
 أنا طلبته طبعاً ، ولكن ليس الآن .. هيء ، هيء .
 .. حقاً يموت العلم وهو يتعلم .. لن تستطيع
 أن تفهمنى تماماً أبداً يا أستاذ باجى .. هيء .
 هيء ، هذه مناورات وتكتيكات نعرفها نحن
 من معاونة الشئون القانونية .. اضيقط على

طلبك مرفوض .. عن اذنك ، مات السداعه
 يا باجى .. ماذا قال لك البك ؟ قفل المكالمه ..
 طيب .. مات ورق العرض لأكمل الامضاءات .
 فمن يضى الآن يا باجى ؟ أنا . أنا الذى أوقع
 .. هنا وهنا .. هيء ، هيء .. وهنا ، وهنا
 أيضا .. أعرض الورق يا باجى ، ممالك
 ولعبد الحافظ بك عبد الفتاح ؟ هو مدير جنوب
 الآن ، ولكن أنت لا تعرف عنه شيئاً ، أنا الذى
 أعرف كل شيء .. آلو ، آلو .. يا آنسة نعمة
 .. نعم ، أنا الحلوانى .. وأصل الذى بنى مصر
 حلوانى .. من يعرف ربما كان جدى هو الذى
 بناها .. حلوة سمسمية يا آنسة .. هيء .
 هيء ، لا تنفضى ، أنا كلامى جد .. أضع عليه
 السكر والعسل والعجينة ليصبح حلوة ، هيء ،
 هيء ، فانا هيء هيء حلوانى .. لا يا آنسة
 نعمة ، أنا فقط أتوسط معك كما كان يفعل
 محمود رمزي .. لحظة يا آنسة .. لحظة ..

اترى يا أستاذ ؟ أنا الآن أستطيع أن أطلب
 من السكرتيرة كل ما أريد ، سكرتيرة المدير
 العام نفسها ، آنسة ولا كل الأنسات . دبلوم
 سكرتارية وحباتك ؛ وتعرف كل شيء .. هيء ،
 هيء ، ومن يعرف . ربما وكل الأسرار ..

يا باجى أعد لي كشوف العائلات ، والمنح
 الإضافية . طبعاً ، أنا لابد أن أنظر فيها هذا
 الشهر ، سامعة يا آنسة نعمة يا سكرتيرة المدير
 العام .. طلباً . صغيراً ، تذاكر صباحية فى
 سينما مترو .. أو كايرو .. لا لمدري .. ابحتى
 فى الأهرام . عن فيلم .. البغل فى الابريق ..

المتهم يعترف ، وإن لم يعترف ، يحكى حكاية جانبية تكشف عن شيء جديد ، وهو على كل حال يسأرك ، ويقر لك بما تطلب ، حتى إن لم تكن واضحا فيما تطلب .. هي ، هي ، وأقررت بما تطلب وانتهى الأمر .. من ؟ ماذا تقول يا أستاذ باجي ؟ الأستاذ طبعاً .. أعني الأنسة نعيمة .. سنشتري التذاكر ، وهذا يكفي يا أستاذ باجي ، فالقضية انتهت ، والمرافعة لا معنى لها ، الحكم صدر .. هي ، هي .. انس هذا الموضوع يا أستاذ باجي .. أنت قديم هنا ، من زمن ، وترى محمود رمزي ، وترى الأنسة نعيمة ، ولكنك لا تعرف كيف تطبق القانون .. القانون في صالحننا دائماً يا أستاذ باجي .. تعرف كيف تطبق نصوصه ، وكيف تصبح هذه القوانين في صالحننا .. هي ، هي ، والأنسة نعيمة سنشتري التذاكر في سينما مترو ، أو في أي سينما ، يكفي أن تلوح لها بمسألة كشف المكافآت لتصبح صاحب الكلمة الأعلى ، والقول الفصل ..

يا أستاذ ، موضوعك سنته .. أنا آسف .. أنت تعرف ، حقيقة كنا نسبح لك ، ونقرأ لك ، وأشباه أخرى كهذه .. لكن كل هذا انتهى ، هذه الأشياء لا داعي لذكرها ، فلا أحد الآن يذكرها .. وأنت لن تطلب مني أن أذكرها ، فهذا حتى خطأ وحرام ، فما فات فات ، وما انتهى انتهى ، وأنت تعرف هذا ؛ فانت موظف قديم تعرف وتقدر ، مدى ما نحن فيه من قيود وظروف .. والظروف .. تقول إن قيود الانضباط يا سيد تفرض عليك الحضور ، والتوقيع .. هي .. والتوقيع ..

ماذا قلت ؟

أعرف قبل أن تنطق ، أنت لن توقع لاعتبارات الكرامة والموقف الوظيفي السابق ؟ كل هذا أعرفه ، ولكنه حدث منذ عشر سنوات يا سيد ، والاعتبارات التي نتحدث عنها كانت قائمة منذ عشر سنوات يا سيد .. والموقف الوظيفي الذي نتحدث عنه كان منذ عشر سنوات يا سيد .. هي .. هي .. أنا فاهم كل القضية ، اليس كذلك ، هي .. هي .. أنا المحلواني يا سيد .. ولسال الأستاذ باجي ، من هو المحلواني ؟ أخبره

يا باجي ، من هو المحلواني ، أخيره يا باجي .. أنا لا أعرف يمينا أو شمالا ، أنا أعرف الطريق الدوغري يا سيد ، والطريق الدوغري يقول . أنك الأسير في أيدينا ، هي ، هي ، ولا ذنب لنا ولا ذنب لك .. وأنا هو القانون ، وأنا هي اللوائح .. حلوه «أنا هذه» ، ألم أقل لك ؟ أنا ضليع في اللغة العربية نحوا ، وقراءة ، وكتابة وإنشاء كمان .. ونحن معشر رجال القانون نعيش باللغة ، ونعرف اللغة ، ونسخر اللغة لكي نعرف ولكي نعيش .. هي ، هي . جملة كاملة ، هات من يقولها غيري ، سجلها يا باجي ، قل حين يسالك سائل قالها المحلواني .. نعم المحلواني .. يكفي أن أشر هذه الكلمة في جريدة الأخبار وتحتها كلمة قالها المحلواني ، ثم أنشرها في آخر ساعة ، وفي أكتوبر ، وكل هذه الجرائد والمجلات . تقول قالها المحلواني مدير عام وسط ، وأنظر كيف ستنتشر ، وأنظر أيضا لو نشروا معها صورة لي ، كيف ساصبح مشهورا أكثر من الأستاذ .. هي ، هي .. صدقني أنا أعرف أكثر مما تعرف

يا أستاذ .. أكتب وأنشر ، وإملا الصفحات ولن يقرأ أحد . طبع وأصدر الكتب ، ويالكك الناشرون والمعلنون والموزعون ، والطابعون .. ولن يقرأ لك أحد .. يكفي أن تنشر الجرائد في صفحاتها الخفيفة كلمات خفيفة ، عن رجل خفيف الظل مثل ، كلمات رقيقة خفيفة ، على الأقل مرة كل شهر . لأصبح أنا الأديب وأنا المشهور ، ومنذ اليوم ، أنا مدير الوسط ، ولن يتمتع صحفي أبدا عن نشر كلماتي ، وفكاهاتي ، وأخباري ، وصوري ، ربما في الجرائد ، وربما في الإذاعة ، وربما في التلفزيون أيضا ، ما رأيي مثلا عن تحديد النسل في وسط ؟ أو ما هو الاجراء الذي قمنا به في سبيل صحو الأمية في وسط ؟ أو ما هو آخر بحث قمنا به في سبيل تقييم العادات الشعبية في المنطقة ورصدها ؟ .. هي .. هي .. أنت لا تعرف يا أستاذ إن لدينا ميزانية كاملة تصرف عليها عدة جامعات وشركات أمريكية للإبحاث ، كل ما يطلبونه أخبر الأمر نسيخة من هذه الأبحاث .. ونحن ، هي ، هي ، نضحك عليهم .. نكتب لهم أبحاثا عن عادات الحفان في دربي عيجور ، أو الاستبيانات الشعبية في حارة

لا تخرج من مصر بعد توريدهم للقمح ، أما نحن ،
فنعرف أن هذه الأبحاث مآلها أكوام الأوراق التي
لا يعرف أحد أين هي ، ولا لماذا هي .

انظر يا أستاذ بلجي ، نحن نعيش ٥٠ على كل
من هذه التقارير ، تقرير سنة ٧١ لشئون المرأة
الشعبية في اهتماماتها الاجتماعية . تقرير سنة
٧٢ عن شئون المرأة الشعبية وعاداتها المرتبطة
بالمناسبات الدينية ، تقرير سنة ٧٣ في شئون
المرأة الشعبية في تطور الزى منذ الأربعينات الى
السبعينات ٥٠ تقرير سنة ٧٤ عن شئون المرأة
الشعبية ، والاكتفاء الذاتي بتربية الدواجن
والتجارة المحلية الخفيفة ، تقرير سنة ٧٥ عن
المرأة الشعبية في أحياء وسط واهتماماتها
الصناعية المحلية من واقع البيئة ، وفي كل
تقرير ، نقيظ . وعلاوة ، هذا عدا مكافأة البحث
والرصد ، والكتابة والمراجعة ، ولكنها مكافآت
التخطيط والاعداد ٥٠ ووسطها مكافآت العمل
الميداني . والمتابعة والمراجعة . والرصد ٥٠
هي . هي ، واللباوى هو اليك الكبير طبعاً ٥٠
هو الذى يقصد الاتفاقات ويأتى بأموال الشركات
والجامعات والهيئات التى تحب هذه التقارير
وتطلبها . بل وتلع فى طلبها وتدفع بسخاء ٥٠

وانا اجلس على مقعدى وأمامى صحفى ،
يصور ، ويصور . ثم بعد أن يصور يصور
جديدة هذه ! ! ألم أقل لكم أنا كان يجب أن
أقوم بالكساية للنيليزيون ، مسلسلات
ومسلسلات ؟ . وأقول للصحفى ، مشروع وسط
للأعوام القادمة .

هي . هي . نضع الصحفى فى قائمة المراجعين
متلا ، فياخذ مكافأة ٥٠ والمكافأة تعنى أحاديث
معى وصورا وصورا . وأخبارا عن نشاطى
القادم ، وكتبى القادمة أيضا ٥٠ طبعاً ، طبعاً ،
يا أستاذ بلجي ، فكرة الأستاذ وجيهه وهو له

العقادين . وتلهف الميزانية ، بين معدى البحث
وأفراد قوة البحث ، ومتابعى خطة البحث .
وصائفى البحث ، والمشرفين على البحث ٥٠ هي .
هي ، ونحن نرمى البحث آخر الأمر فى الأوراق
الجميلة ، وهم يحصلون على نسخة ٥٠ هي .
هي ، تصوركهم هم سذج وبسطاء ! ما لهم هم
وان أم خميس تختن ابنها فى مولد الشعراى
عند مزين المولد الذى يقيم كشكه عند أطراف
ميدان باب الشعرية كل عام ؟ وما لهم هم ان
كانت أم سلامة تجلس طول النهار أمام المغزل .
تغزل صوف خرفان ونساج عم احمد الرذاف التى
اجتزها من قطيعه وباعها لها ، لتسلها لنول
المعلم المستقلانى ؟ حكايات لا علاقة لهم بها على
الاطلاق . ومع هذا يهتمون بها كأنهم اكتشفوا
شيئاً جديداً كالقنبلة الذرية . هي . هي . ٥٠
بلاهة يا سيد بلاهة ! أنا أعرف معنى المكافآت
والمنح وهي تتدفق فى جيوب الوكلاء ، ومديرى
المعموم والمديرين ، ورؤساء الأقسام ، ثم تنطوى
صفحة ، لنبدأ فى البحث عن صفحة جديدة ٥٠
انت أبله يا سيد لأنك رفضت هذا من البداية .
أعرف ، لا تقل شيئاً . أنا أعرف ، فقد سمعت
وكيل الوزارة وهو يقول فى اجتماع عام أن لديه
موظفاً جديداً فيه بلاهة ، يرفض الاشتراك فى
هذه الأبحاث ، ويرفض المكافأة ٥٠ هي . هي .
بل وسمعه وهو يقول : ان هذا الموظف كان يطلب
الاحتفاظ بنسخ الأبحاث لعمل مكتبة ٥٠ هي .
هي . أى مكتبة يا سيد ؟ هذا لعب أطفال !
الأمريكان يطلبونه لأنهم يصرفون أموالهم التى

مجرد كلام ، أنا في الجامعة كنت أذاكر دروسى
يا بك ، وأراعى والدى المريض ، وأختى الأرملة ،
وأولادها اليتامى ..

أنا قلت .. صحيح .. أكثر من مرة للتسليية
فقط يا بك ، أنا لا كنت أعرف زعيم الطلبة ،
ولا كنت أحمله على كتفى .. هو كلام ، وأنا لم
أقله الا أمام الزملاء وفى .. آه فى القهوة مع
الأصدقاء .. وهو كلام فى كلام .. صدقنى
يا بك ، الى وزارة الرى .. أنا الرى ؟ مالى
وللى ؟ أنا رجل قانون طوال عمرى . أعرف فى
اللوائح والقوانين ، مالى وللهندسة والرئى والترع
والمصارف ؟ أنا .. يا بك .. يا بك .. أنا هنا
تكلمت ولكنه كلام حلوانى ، أنت تعرف يا بك ،
الكلام الحلوانى عند أولاد البلد يعنى مجرد كلام
.. ولكن يا سمادة البك أنت تعرف الوكيل
والوزير .. وأنت رجل رحييم ، وأنا أعمل معك
منذ جئت الى وسط ..

تكلم يا أستاذ وحياة والدك ، أنت عرفت هذا
الوضع طوال عشر سنوات كاملة .. هل هذا
عدل ؟ أخبره يا بك ، أخبر البك أن هذا ظلم ،
وأن أحدا لا يرضاه .. هذا خطأ ، غير قانونى ،
أعنى هو مع القانون واللوائح ، ولكنه ليس من
العدل . العدل غير اللوائح يا بكوات .. تكلم
يا أستاذ باجى .. قل للبك محمود بك ، كم
أحترمه وأجله ، وكنت أوقع البوسطة بدلا منه
حتى لا يتعب ..

آلو .. من ؟ آنسة نعيمة ؟ قولى للبك يا آنسة
نعيمة ، ماذا ؟ تذاكر .. مترو من يا آنسة .
البقل ؟ نعم البقل أصبح فى الأبريق فعلا !

أشكرك يا آنسة نعيمة أشكرك .. كشوف ،
أى كشوف .. طبعاً .. طبعاً يا آنسة نعيمة ..
أشكرك ، نعم أشكرك ، وأشكر البك ..

وأشكرك يا أستاذ ، يا بك .. وأشكر الأستاذ
باجى .. الأستاذ بك .. هى .. هى .. الرى ..
يا عالم .. الرى ؟! أنا ؟ الرى أنا ! .. هى ..
هى .. حلوانى !

القاهرة : فاروق خورشيد

حق ، لماذا لا نجتمع هذه الأبحاث المركونة بلا
فائدة ، ونضيف إليها جملة هنا وفقرة هنا ،
وتصبح كتاباً ؟ مؤلفات الحلوانى ! ومنها نخرج
مسلسلات فى التلفزيون ، يكتبها الحلوانى ،
وهم يدفعون كثيراً فى المسلسلات . يكفى أن
واحدا مثلى يكتبها لهم .. وهو فى نفس الوقت
يستطيع أن يجعل المخرج فى مجموعة الباحثين ،
ورئيسه فى مجموعة المخططين ، ومساعداه فى
مجموعة المراجعين .. هى ، هى ، كلها أموال
للبحث ، وهم قادرون عليه ، ويعملون فى الاعلام
.. هى .. هى .. تمام .. هات البوسطة
يا باجى .. أوقع ، وأضع خطا تحت اسمى ،
وإذا شطب الخط اسماً تحته فهذا ليس ذنبى هو
ذنب صاحب الاسم ..

كف عن النحنحة) يا باجى .. لماذا كل هذه
الأصوات ؟ من ربما يرد ، ربما .. من .. آه ..
نعم .. محمود بك رمزى ، هذه مفاجأة .. أعنى
زيارة مفاجئة ، أعنى لم أكن أتوقع أن أراك فى
مكتبى .. آه .. تفضل ، تفضل ، لماذا لم تقل
يا أستاذ باجى أن الأستاذ محمود قد شرفنا
بالزيارة .. لا بد أنك شرفتنا لتسليم الحجره ،
والمكتب ، والمديرية .. هى .. هى ، كنت أوقع
بدلا منك ، آه نعم .. البوسطة .. وكنت أقول
للاستاذ باجى أننا سنفتقدك كثيرا .. والأستاذ
كان يتحدث عن أخلاقك العظيمة ، حين عاملته
برفق واحترمت ظروفه ، وكنت أقول له أنك نعم
الانسان الحساس العظيم .. سنفتقدك كثيرا
يا أستاذ محمود فى وسط .. و ..

ماذا ؟ .. قلها مرة ثانية .. ماذا يا محمود
بك ؟ ولكن هذا غير معقول يا بك ، أمر تقلى .. !
ولكنى المدير .. مدير وسط .. قرار .. جديد
بعودتك الى وسط .. طبعاً يا بك طبعاً .. ولكن
أنا .. سياسة .. أنا ؟ سياسة ؟ متى وأين
يا بك ؟ أنت تعرف الحلوانى .. لا سنناسة ولا
شىء ، دائماً ولاؤه للسلطة وللعمل يا بك ، ولكن
.. ماذا ؟ أنا نفسى قلت .. هذا كلام يا بك

رسالة إلى الأطفال الكبار

عبد السلام مصباح

أحبابي	من القتل
إليكم وردة أخرى	أصابها
من المنفى	وراء الريح
إليكم قبضة الشمس	تسعى دون وادها
الحروف - الغابة - المُرنا	على سيارة الأموات
تدلت	والإسفاف
حولها تنمو	والشرطة
نعال الخوف والتميم	• • •
كتابوت	أى
يُظَلِّلُ وامض الذكرى	طالت بنا الرحلة
ويحجب سيلها العرما	نسينا فى نبيذ الصمت
والآلاف	أزمنة الصهيل الفضي والذكرى
من المرضى	وغابت صورة الآتى
من الجمعى	

وراء الأتبياء البيض والسود

بلا نيفس

بلا ريش

بلا حُس

نَجْرُ مراكب الصلصال والقش

نبيع الحكمة الصفراء والزبداء ،

ونرشو الكاهن القلتيس

ونرشو النار والماء

ونرمي الوقت

نعطى الليل

أطفالاً من القلب

على مرأى

من التاريخ

والأسياذ

والكتب

• • •

أبى

مصّت دمانا لعبة النسيان

تحفّضن حزننا الغايه

ونعصفن

رياح البغد والثوق

وتعلكنى ملاءات

من الأحلام

والألوان والحرف

وق الصلصال تأسرنى

غداً .. فى الساعة الأولى

على جسدى

تلور هواسم الأمطار والصهد

وتذبل حلمة الورد

وأبقى فى الغياهب

مثقلات تشهد الكلمات آياى

ولا أحد

من الأهل ..

من الأحباب

يسألنى

عن الأكل .. عن النوم

عن الجرح .. عن المرح

ولكنى

- كما عاهلتنى - رجل

أقوم الصبح والوسطى

وأتلو

من كتاب الماء والتعذيب آياتيه

وأقرأ سفيراً أيوبير

وأحفظ. هامش الظلمات في الظهر

وحين تثور أعماقي

تغازلي عيون الحب ساعات

تطارفتي وحوش الصمت

عبر دوائر الحزن

وعبر دروب

قاعات الحوار اليايس - الصوم

يغالبي العياء

فأدفع الخطوات . . أسحبها

وأهوى ثمرة

قد مسها النضج

تباغتني

تضاريس الجفاف

القيمة العذراء ،

أرصفة التعاسات :

وأهوى

تحت سيف ،

حرايب ، أقتنعة المفسول .

البربر - التتر

يحط. الثلج من حولي

بحاصرني

هناك - هنا

وأبقى في المرايا

وجه مملوك أضلاع الأمس

تنقش صورة الآلي نجسوماً

في سواحل - غابة الليل

وأي جوف الكوابيس

فترمقني حروف الحب

طالمة وهابطة

ويرمقني

حريق الموت والميلاد

تلقفني انمكاسات الأساطير

وتلقفني

بحار العشق نابغة

من الجذب الذي يخبو

بقلب النار والغضب

وتفتح لي خبايا الساحل الشرقي

فأولد

تبسم الشرفات

تدخلها الطفولةُ

في مناقرها الطفولة

والحروف

ودفقةُ الأهار تخفق لي

وتسرى نطفة الأجلام فيضاً

تُخصب القلب ، الشفاء ، الخطو

أوصال الملايين

• • •

أخى

سلوى تريد اليوم أن تعلم

مضى أسرابُ أجنحة

ترفرق

في دروب الصمت

وحول الجرح

وموسيقى أزهارها ؟

مضى تتداخل الأشواك والعنبُ

وينمو الورد والعشب ؟

مضى تعلى لها الإذنَ

تشاهد وامض البرق

وتجمع غلة الليمون

والصفصاف والشمس

وتدعروها إلى أيامك الحلوه ،

إلى الخبز ، الحكايا ، الحب

في هميس

تفاجئها فراشاتُ

فتملأ عتمة القلب

بألوان من البحثِ

يهاجر بين ذاكرة الطحالب

آخر القحطِ

وآخر آخر الصمتِ

ويسرى الخصب

يصهل موجةً في الأرض

في جسدي

وفي رَحمِ الجفافِ ،

النيمةُ العذراء ،

والكلمات والحجر

• • •

تُرى أخى ...

أما زالت

السيزا بنتُ جارتنا

تصلّي ليلة الميلاد والأحد ؟

تبارك طفلنا الآتي صباحاً

في لحاء الضوء والريح

وتخجلُ

حينما تقرأ :

« غداً

« في الليلة الأولى

« تبوس يدي

« وتمنحني

« - إذا كفى تبادت -

« قبله حلوه

« كما تبغى

« ويبغى القلبُ

« في زمن الشهاداتِ

« وفي زمن الخلافاتِ »

ولوركا الفارس المعبود في القرية

فمسا أخباره ؟

هل عاد للحقل

يلمُ القمح والنعناع والتمرا

ويكتب

في عروق الماء بالزيت

وفوق طراوة الريح

فصيداً في دواليبه

لأجل الفصول

والاعتاب

والقمر

ويشرب من سواقيه

ويلعب

في ليالي الصيف ،

تحت الأنجم الجبل يغنى

من أغاني التيه

ملحمة

مع الزنج

مع الفجر ؟

• • •

أحبائي

لكم منى - أخيراً -

باقة حبل

على أن نلتقى في فرصة أخرى

وآلاف من المرضى

من الحمقى

من القتلى

أصابعها

تلم البرتقال

وتجمع الورد

وتسعى عبر حارتنا

على نسيارة الأبلاب والحنه

المغرب : عيد السلام مصباح

طه حسين روائياً في دعاء الكروان

بدر الديب

إن للفن على أصحابه ضريبة قاسية يفرضها عليهم ويلزمهم بها ، لا يستطيعون أن يهربوا منها أو يتجنبوها ، ولست أقصد بهذه الضريبة ضريبة الجهد أو الالتزام ، بل ضريبة أخرى تؤدي على نحو القرب أن يكون ضروريا لا واعيا . هذه الضريبة هي أن العمل الفني ينتزع من الفنان مقومات وعيه جميعها ، فيتعرض الفنان للون من العري قد يكرهه لنفسه ولا يرضى به ، ولكنه مضطر له اضطرابا . فالن كعملية إنسانية يعتبر أكثر هذه العمليات الإنسانية التي تكشف عن نفس صاحبها ، وتبرز شروط وعيه ، ومدى إلمامه ، ومشاركته في حاضره التاريخي . ولهذا فإن الموضوعية ، أو التعلق بموضوع خارجي بصرف النظر عن أحكام الذات ، هي آخر ما يمكن أن يدعى الفن بجميع مراحله وطرائقه .

على فترات ، وإن تنقلب وعي الكاتب الكبير على نحو تفصيل في بعض أعماله ، حتى نستطيع أن نجتاز هذا السياج الذي يقيمه حول نفسه ، وأن نحدد موقفه الإنساني من الحياة ، والواقع ، والمجتمع المصري الذي لعب فيه دورا خطيرا .

ولقد اخترت صفة (الروائي) لأبدأ بها . لأنها أدخل صفاته في الفن ، وأكثرها تجسيدا لمقومات الوعي الفردي كما قلت . وبعض المبدعين بالدكتور طه ينكرون عليه هذه الصفة ، ويقتصرون عليه صفة أخرى قد تكون الفكر ، أو المؤرخ ، أو الناقد . ولكن أرى أن هذه الصفات جميعا ، وأدرك تماما أن هذه الوفرة ، وهذا التنوع في الإنتاج ، هما اللذان مهدا له هذه الزعامة والسيطرة على مصير الأدب المصري كل هذه الفترة الطويلة .

وآثرت ، وأنا أدرس روائية طه ، ألا أقع في

والدكتور طه حسين من أكثر الكتاب تغليفا لنفسه ، حتى في (أيامه) ، وثابيا عن أن يمارس بأفكاره أو عواطفه استقطابا يتكشف فيه . فهو يفضل في أغلب الأحيان ، أن يستعمل ضمير الغائب على ضمير المتكلم ، ولا ينفذ إلى تجربته في مباشرة ، بل يقارنها مستانها ، يقيم من مطالع جملة الأسلوبية سياجا حول تجاربه ، ويدور حولها بعد ذلك ، في رفق متكرر ، ينتهي آخر الأمر إلى نقمة طويلة ، تنفي عن التجربة وجودها ، وتحيلها شيئا غامضا غير ممسوك .

ولقد كنت حريصا ، وأنا أحاول الكتابة عن أدب العميد ، أن أتابع تطور حركة تفكيره وقنه خلال تاريخه الطويل ، الذي شمل تقريبا ربع القرن الذي نعيشه ، ولكنني وجدت أن من الأفضل ، لي ، وللقارئ أن نتناول هذا التاريخ

أمنه في طلبه • وفي الطريق إلى القرية ، ووسط
القضاء العريض .. قتل الحال « هنادي » .

وواصلت القافلة الصغيرة ، التي تتألف من
جملين ، رحلتها إلى القرية حيث عاشت أمنة
مريضة بما رأت ، تهذى في (بيت خشن حقير) .
فلما إفاقت كرمحت للمقام مع أمها الآتية ، وخالها
المجرم ، فعادت من جديد ، هاربة إلى الشرق ،
إلى المدينة القديمة . وهناك بدأت خطتها النسائية
في الانتقام من غاوى أختها ، فعادت أول الأمر
إلى صديقتها وسيدتها خديجة بنت مأمور
المركز ، وبدأت تتعلم منها (الفرنسية) .
وذلك يوم إذا بشيء غريب يضطرب في جو الدار ،
هو خطبة خديجة للمهندس الشاب ، وتتصل
أمنة بسيدتها أم خديجة . وتقض عليها قصة
الشاب فتقصم الخطبة ، بل يرسل مأمور المركز
من المركز ، وتخرج أمنة إلى حيث كانت تخدم
أما من قبل ، وقد ساعدتها في ذلك زنوبة وهي
امراة غير صبية ، تعمل قواوة (للفتيان الموسرين)
وللمهندس الشاب خاصة ، ومرشدة للبوليس ،
مراية تقرض النقود وتبيع الحب نسيئة ، ولما
طردت أمنة من بيت ساداتها الجدد ، لأنها
ضبطت تقرا في (ألف ليلة وليلة) وحطمت
أمل سيدها في أبنائه ، وانفضالهم بالعلم ، لم
يكن أسهل من الذهاب للعمل عند المهندس
الشاب ، وتحقيق أملها القديم في الانتقام .
وهناك تبدأ معركة حول (قلعة) الطاف ،
تروض فيها أمنة الشاب حتى يحبها ، ولا يستطيع
الاستغناء عنها ، وتقع هي الأخرى في حبه ،
ويستحيل انتقامها عشقا ، فيحملها المهندس معه
إلى القاهرة حيث يمرض عليها الزواج في غرفة
مكتبه ، وسط الأحاديث العقلية ، ويتفان بهما
الصراع الطويل على الزواج ، ودعسا الكروان
يشق القضاء ، ويذكرها بصراع هنادي .

ذلك هو تسلسل الحوادث والأجواء في القصة
واسع عريض يشمل القرية بين البداوة
والريف ، ومدينة الريف ، والقاهرة . كما يشمل
فئات اجتماعية مختلفة ، وشخصيات متعددة ،
كان من الممكن أن يكون لكل منها قيمة نفسية ،
ومنحني خاص ، عالم كبير تجري فيه الأحداث .
وكان من الممكن أن تستمد هذه الأحداث جذورها
منه وإن تجد فيه ما يبررها ويطورها . غير أن
القصة . وإن لم تغفل هذا العالم ، لم تهتم به

التمعيم ، وإن أشرك القارئ معي في تكشف
العمل الفني وهو يتكامل ويوجد في يده • فليس
أوضح في البيان عن الفنان من جزئيات عمله .
واحتوت قليلا بين (الأيام) و (أدب) و (دعاء
الكروان) و (الحب الضائع) و (شجرة البؤس
و (المذبذب في الأرض) الخ ... واخترت
« دعاء الكروان » لأنها فيما أرى أكثر أعماله
اهتماما بالصورة الفنية ، وأكثرها تقدما في
(النثر العربي الحديث) وإسقاطها عناصر •

فلنتناول إذن الطعمة الرائجة من دعاء الكروان
التي صدرت عام ١٩٤٢ لتتحدث عنها وندرسها •

في قرية من قرى مصر الوسطى ، وسط بين
البداوة والريف ، كانت تعيش زهرة مع ابنتيها
أمنة وهنادي ، وزوجها الماجن المستهتر • فلما
قتل الرجل في إحدى مغامراته أبى أهل القرية ،
وأهل هذه العائلة ، أن يقبلوا عار أسرته بينهم •
ففنوهن عن القرية • فلما عبرن بحر يوسف ،
وهبطن إلى المدينة ، عملن فيها خادما في بيوت
(التجار والموظفين) ، أما هنادي فعملت في بيت
مهندس شباب أغواها فزلت ، وأما أمنة بطلة
القصة فشاء لها حظها أن ترمال خديجة أينة مأمور
المركز • فنالت حظا من العلم ميزها عن أمها
واختها • أما الأم فعملت عند عائلة مرسدة
(ولكنهم فلاحون كما يقال) • فلما عرفت الأم
بزلة هنادي أرغمت الفتاتين على الرحلة من المدينة
متجهات إلى الغرب ، حيث استضافتهن في الطريق
عمدة من عمد القرى . إلى أن جاء خال الفتاتين
ليحملهن جميعا إلى قرينهن ، بعد أن أرسلت

وماتت لأن شباباً أنما أغواها . ولأنها لم تحسن أن تدفع عن نفسها غوايته (٨٨) عاد غناء الكروان (ينتشر في الجو كأن النور المشرق قد أظهر لنا ما كان يغمرون من الهول دون أن نراه) .

وبعد غيبة طويلة يطلع الكروان من جديد . وقد زالت العقبات المادية في سبيل الوصول إلى قلب المهندس الشاب وكملت لأمنة تلك (البقعة الخالصة التي تشمر بنفسها وتفكر في نفسها وتذكر ما مضى على علم به ، وتقدير له ، وتستقبل ما سيأتي في روية وبصيرة واستعداد للاحتمال (١٨٥)) حتى إذا وصلت القصة إلى نهايتها . وحقت البطلة غرضها الحفي . وغرقا معا في (صمت هائل رهيب ... كما يفرق النائم في نوم بريء من الأحلام ، سمعنا الشاب يقول : دعاء الكروان !! أتريه كان يرجع صوته هذا الترجيع ، حين سرعت هنادي في ذلك الفضاء العريض ؟) .

هذه إذن هي الصورة الفنية للقصة ، لا يعتبر دعاء الكروان فيها مصدر الوحشة فحسب ، بل يبدأ دائما للتقدم والتطور في داخل القصة . ومحركا للأحداث . والواقع أن دعاء الكروان بهذا المعنى يكشف تماما عن الموقف الانساني للقصة ، وعن دلالة فحواها ، ومدى قدرتها على المشاركة في الواقع الذي تحدث عنه .

ونحن نعرف أن الصورة الفنية للعمل ليست شيئا منفصلا عن مضمونه ، بل هي مشتقة منه مؤثرة فيه ، تستخرج منه وتمطيه القالب ، وأن اختيار الصورة يحدد بالفعل موقف الكاتب ، ويرسم حدود وعيه . والصورة الفنية للقصة دعاء الكروان من أوثق الصور الفنية التي عرفت في الأدب العربي الحديث ، واشدها حبكة وتماسكا واتفاقا مع مضمون القصة ككل . وهي بهذا تستدعي انتباها خاصا ودراسة تفصيلية إلى حد ما . فما هو دعاء الكروان ؟ وما دلالاته ؟ وكيف بلغ أن يكون المبدأ المحرك في القصة ؟

(أيها الطائر العزيز ... كأنما كلفت نفسك أو كلفك غيرك أن توقظني إذا تقدم الليل لتظهرني من الأمر على ما كان خليقا أن يفوتني) (٦١) .
فهو صوت متنبئ بالأحداث موجه إليها مصاحب لها . هو المجال النفسي الذي تقع فيه الأحداث

ولم تنسب له (ديناميكية) خاصة ، فهي لا تبشره ، ولا تقاربه ، ولا تحلله . بل تقف منه موقف أمانة من (بنات الليل) التي (تثير فينا هذا الإشفاق البغيض الذي لا يستطيع أن يكون أمانا ، ولا يبلغ أن يكون خوفا صريحا ، وإنما هو قلق خفي مآكر يفسد من حوله كل شيء) ص (٨٦) .

فعل هذا الواقع الواسع تكونت صورة غنائية للعمل الفني ، لا تستطيع أن تمسك منه شيئا ولا تستهدف إلا رعاية الفرد الداخلي من أمانة البطلة . فتبدأ القصة بمطلع قصير يسير التجربة الرئيسية للقصة وهي تجربة الغوا ، الانتقامية التي تقوم بها الفتاة على المهندس الشاب (قال وهو يضحك ضحكا سحيا ، وقد مد إلى يدا ، وددت لو استطعت قطعها ، ولكني نراجعت حتى لا تبغضني : فإن سيدك يأمرك أن تنبيهه . ثم انحدر إلى غرفته ، ومضيت في أثره) (١٢) .

وتختار القصة صورتها الفنية الخاصة ، فنسمع دعاء الكروان على أنه المحور الأساسي الذي تتركب عليه القصة ، فهو الذي يخلق الزمان الفني لها ، فلقد خرجت بكونها تذكر ، عن أن تتبع التسلسل الزمني الطبيعي للأحداث . فدعاء الكروان يفتتح القصة ، ويجعلنا نعرف أنها على مبعدة عشرين سنة من الواقع ، ويهيؤنا لأن نسمع القصة في تسلسلها الطبيعي بعد ذلك . ولكن دعاء الكروان لا يشير الذكرى فحسب ، ولا يبعث على الرواية فقط ، بل يظل طوال القصة هو المحرك الأول لما فيها من انقلابات وأحداث ، فدعاء الكروان يفتتح القصة ، ويجعلنا نعرف أنها على مبعدة عشرين سنة من الواقع ، فدعاء الكروان هو الذي يمهّد لكشف مأساة هنادي : لقد سمعت أمانة قصة (الاثم) من اختها والكروان يردد دعاءه ، ثم هو سيدنا من جديد (لمساءة فيمهد لها بحادثة قتل عرضية هي مقتل (عميد الجليل) شيخ الحفر الذي لا نعرف عنه شيئا ، ولكنه يساعد القصاص في أن يربط بين دعاء الكروان ومأساة القصة الحقيقية ، أي مقتل هنادي .

(حتى إذا ما تمت الجريمة ، وبلغ الكتلاب أجله ، واستنفدت هنادي حظها من الحياة .

طريقه في معالجته ، أن لا يخدعنا فيه ، نطالبه أن يخلص لموضوعه ، وأن يخلص في الكشف عنه ، نطالبه أن يتخذ من المحبة والدراسة والمعايشة له ، ما يجعله يحقق هذا الإخلاص ، وهذا الكشف . نطالبه أن لا يختزل الموضوع في أفكار مجردة ، تجرده من حياته وواقعيته . وترده ميتا مريضا لا نفع لنا فيه .

ولقد اختار القصاص لقصته ضميرا وسطا بين (الأنا) والغائب ، أو ان صرح التعبير (الأنا) الذي يتحدث عن نفسه بضمير الغائب وضمير المتكلم على حد سواء . ولا شك أن هذا الطريق قد جعل المشكلة على الكاتب سهلة سهولة كبيرة .

تجملنا نريد في حسابنا - فمجال التعبير المباشر مفتوح أمامه لا يحرقه شيء ، فهذا الضمير الوسط قد برز له فنيا كل مجال التأمل الداخلي بما فيه من استبطان وأحلام ، كما أنه لم يحرمه من القدرة على الانفصال عن الحوادث ليتأملها ذلك التأمل المتقلى الذي يمكنه من فض أسرارها ، وتمتق حوادثها وأصولها . فهل فعل ذلك ؟ لا ؟

لماذا ؟

(حلم نذكر تلك المأساة التي شهدناها معا ، وعجزنا عن أن ندفعها ، أو أن نصرف شرها عن تلك النفس الزكية (١٣)) . حلم ندير الحديث بيننا ونقص (أطرافا منه على الناس لعلهم أن يجدوا فيه عظة تصمم النفوس الزكية من أن تزحف ، والدعاء البريئة من أن تراق (١٤)) .

هذه هي قضية القصة ، اننا بصدد مأساة نريد أن نجعلها عظة ، ولكننا نعرف من حديثنا عن الصورة الفنية ، لهذه القصة ، أنها قد اتخذت من الوعي الفردي موضوعا لها ، فإلى أي حد استطاع القصاص أن يستخلص من هذا الوعي تقريرا للمأساة ، وإيضاحا للظة ، واقناعا بها ؟

نشأت الفتاة من أسرة وسست بين البداوة والريف كما قلنا ، لا تكاد نعرف عن بيتنها شيئا ، إلا أن قرينتها قد استحالت اسمها بالطلق المائل من (بنى وركان) إلى (بين الوركين) فأصبح سبب عارا ، وتنفى هي وأماها وأختها عن القرية ، دون أن نعرف تفصيلا لذلك ، أو صراعا حوله ، إلا أن أهلها قد زودوهن بقليل من المال ، وكثير من الرحمة (٢٠) . ثم ظلت (المخطوب تنتقل بهن من قرية إلى قرية ، ومن

ولهذا فهو دائما (كأنه استغاثة المستغيث (٦١)) ، ولكن الطائر يدعو دائما (ولا من يستجيب ، وأنا استغيث ، ولا من يقيث (١٤)) ، فهو تلخيص لسلوك البطلة ومدى قدرتها على التكيف ، انها كالطائر في الفاجعة تستغيث ، ولا تستطيع أن ترد شيئا . ولكن الطائر يردا إلى (يقطعة مؤلة) ويظهر لنا (ما يفرنا من الهول دون أن نراه) .

ويظل دعاء الكروان يتردد بين الفاجع وذكره ، حتى تنتهي البطلة آخر الأمر إلى تلك (البقطة الخالصة) ، أو هذا الوعي المجرد بالذات ، الذي ما يلبث أن ينحل ، لا في تحقيق ، ولا في كشف ، وانما في استسلام إلى صمت رهيب (كأنه نرم برى من الأحلام) فدعاء الكروان إلى جانب هذا كله رمز شعري لوعي البطلة الفردي . ذلك الوعي الذي لا تخدم القصة غيره .

وهكذا يجسد دعاء الكروان منطق الحوادث والوعي الفردي للبطلة ، أو بمعنى أصح يحيل الواقع ويجمله يتلاشى في الذات ومنطقها الخاص .

نستطيع إذن بدراستنا هذه للصورة الفنية للقصة ، أن نقرر فرديتها المعنة ، ومثاليتهما الشعرية ، ولسنأ نعيب على القصاص أن يجعل موضوع قصته فردا ، أو وعيا ذاتيا ، فهذا من شأنه هو ، ومن حق أن يختاره . فلا ألن من الأدب في شيء ، أن نطالب الفنان بالكتابة في موضوع ، أو نضطره إلى لون خاص من المعالجة . ولكننا نطالبه إذا ما اختار موضوعه ، واتخذ

ضئيلة الى ضئيلة ، يلقين بعض اللين هنا ويلقن
بعض الشدة هناك (٢٠) . حتى انتهين (الى
هذه المدينة الواسعة ذات الأطراف البعيدة
والسكان الكثيرين (٢١)) وانقضت أيام قليلة.
ولكنها ثقيلة .

وما أسرع ما استقرت كل واحدة منا في بيت .
تعمل فيه النهار ، وتنام فيه الليل (٢٢) ، تلك
هي اذن البيئة التي ولدت فيها المأساة واستملت
منها عناصرها ، بيئة مجردة تجريدا تاما مختزلة
حتى الفراغ ، قد وصفت في جمل متفة ،
تحاول أن تخفي بها لها من وقع ، ما تتضمنه من
فقر شعوري وواقعي . ولكن لم نصب عليه علم
وصفه للبيئة ، وقد قررنا أن موضوعه هو الفرد .
فلنتقل اذن الى أمانة .

(كنت أحسن الثلاث خطا ، وأمينهن طالما .
فقد خدمت خديجة بنت مأمور المركز ، وانفقت
مع خديجة (عاما عاما ٠٠ عرفت فيهما الترف
والنعيم ، وتعلمت فيهما غسر قليل ما يعرفه
الأغنياء ، وبعد فيهما الأمل بعدا شديدا بيني
وبين אחتي ٠٠ (٢٥)) انفصلت عن بيتها ،
فلم تعد تستطيع ان تشاركها مشاركة حقيقية
لتواجه معها الواقع أو لتغيره . ان علم قدرتي
على التكيف قد خضعنا عنها القصاصي واعتبرها
تميزا (ماذا أصنع في تلك القرية « قريتها
الأصلية التي ردتهم أمهن إليها مرغبات « وأى
حياة نهيا لي فيها ؟ كلها شظف وخشونة ، وكلها
جهل وغفلة ، وكلها رجوع الى ذلك الطور الأبله .
الذي جعلت أخرج منه قليلا ، حتى امتزجت عن
أمي وأختي ، وأخذت أشعر بأني أحسن فهمها
للحياة ٠٠ (٧٢ ، ٧٣) .

لقد كان الريف المصري في تلك الفترة التي
صورها طه حسين أحوج ما يكون الى أن يقول
المثقف القادر على الكتابة والتعبير ، ذلك الذي
خرج منه ، شيئا آخر ، غير أن كله جهل وغفلة
وأنه طور أبله . لقد كان الريف المصري محتاجا
على الأقل الى يقف الكاتب عند هذا . ولكن ،
ها أنا أعود من جديد للحديث عن البيئة ،
والاستاذ الصمد لم يشأ أن يجعل واقعنا المصري
موضوعا له . ولكنني في الحقيقة لا أطالبه ، وأنا
أتحدث عن البيئة بتحليل اجتماعي أو اقتصادي ،
كما قد يتبادر للذهن ، بل بالتزام فني يجعل

المأساة تنضج ، ويخرج بها عن أن تصاغ في
كلمات مجردة ميتة . فلو ان البطلة بوعيا الرفه
قد تطلبت للريف تغييرا ، قد أحست بإمكان
التغيير فيه ، لم تره كما رآه ثابتا مجردا مقضبا
عليه كالكارثة ، لتبث المأساة لئلا للمؤلف
غير غامضة ، ولما تبثت كما تبثت في القصة
مأساة فردية مجردة ، ولادركت وأدرك - ما لم
يدركاه - من أن المأساة متصلة بجذور أعمق من
التصرف الفردي للخال والألم . ولكنها لم تر في
الريف شيئا من هذا ، لم تر الا (هؤلاء الرجال
والنساء ٠٠٠ وقد ملأهم النشاط ، وبعث فيهم
الجد حياة لا حد لها ، فهم يذهبون ويجيئون ،
وهم يصلون لا يعرفون كلالا ولا سأمًا ، وأصواتهم
ترتفع لا بالشكوى ولا بالأنين ، وإنما ترتفع
بهذا الغناء الساذج الحلو ، الذي يبعث في هذا
الجو نضات ساذجة حلوة ، والذي يصور الأمل
في اسراف ، والرضى من غير استكانة ، والاطمئنان
من غير حزن . وحس العمل على كل حال والنقطة
بأنه على كل حال أيضا ٠٠ (٨٠ - ٨١) .

لهذا اذن صيغت المشكلة ، كما قلت ، في
كلمات مجردة . قد تجنب الكاتب بها الدخول
في التجارب ، حتى الفردية ، فلا يصف ولا يتحدث
الا عن الوجوه الواجسة ، والدمع الغزير ،
والأنفاس العنيفة المتقطعة ، فكانه لا يحدثنا عن
نفوس ، بل عن عرائس خشبية جامدة (فلما
كان ذلك اليوم والتقينا « هي واختها وإمها « لم
أر بشرا ولا ابتساما ، ولم أر بهجة ولا اغتباطا ،
وإنما أحسست صمتا عميقا مربيا (٢٦)) ، لقد
زلت هنأدي ، ولو أنك أضفت للجملة ما لا نهاية
له من أسماء هي في قدرة العربية ، ترادف أو
تقارب البشر والابتسام والبهجة والاغتباط ، ثم
نفيتها جميعا ، ونفيت أنك رأيتها ، لم تضر
التعبير في شيء الا في موسيقاه التي ليست لها
دلالة تعبيرية . (قلت : « أمانة لأختها « وماذا
فعلت اذن ؟ وما هذا الشر الذي دفعت اليه ؟ وما
هذا اليأس الذي تفرقن فيه ؟ وما هذا الهم الثقيل
الذي صب علينا صبا ، ولم تكن نتنظره ، ولا
نتوقع له مقدما ؟ (٣٦) فلو انني وضعت خطأ
تحت (الشر) و (اليأس) و (الهم) لأدرك
القارئ بوضوح ماذا أقصد بالتجريد ، معاني
لا تمسك من الواقع شيئا ، ولا تربط به أدنى

فى طلبه كل الجدة ، حتى اذا بلفته ، أو كدته
أبلغه ، كانت منه وثبة فاذا المسافة بينى وبينه
شاسعة . واذا الأمد بينى وبينه بعيدا ، واذا أنا
معذبة أشد العذاب ، بالاضطراب الملح المضنى
بين وجوه أهل الدار « دار أهلها فى القرية » التى
أكرهها ، وهذه الظلال التى يؤذنى منظرها ،
ويثير فى نفسى لما لا آخر له (٩٦) .

لقد حكمت الفردية على المؤلف والبطلية بعدم
الفهم والعذاب أشد العذاب ، والاضطراب الملح
المضنى ، وضاعت المأساة فى شعور فردى
مضطرب ، وتلاشى الواقع فى عدم القدرة على
التكيف . وعجزت الفتاة تماما عن أن تجد لنفسها
مكانا فى جوها الخاص ، فغرت (من بيت أسرتها
فرارا لا تريد شيئا الا أن تخلص من هذه البيئة
التي لم تستطع فيها مقاما (١٠٢)) . ويتكشف
لنا الى أى حد قد زيفت علينا المشكلة والمأساة .
ان الفتاة منحصرة فى عدم قدرتها على التكيف ،
فهى تكره بيئتها فعلا ، قبل المأساة وبعدها ،
ولكنها لا تستطيع حتى أن تتحدد هذه الكراهية
فيصل بها التبرير المزيف الى أن تقول عن هربها:
(أنا هو الهيام فى الأرض ، والسكر بهذا
الشراب الخطر الذى نسميه حب الحرية ، والذى
يكلفنا أحيانا من أمرنا شططا ... أكنت خائفة
أكنت آمنة ؟ لا أدري .. (١٠٧)) . وبهذا
تنحل القصة ، لا الى قصة عن الريف ، ولا حتى
عن مثل هذه المشاكل المجردة التى يسميها هو
العرف والتقاليد ، وإنما هى مأساة عن ينبوع
من الدم ، وظلال لقتلى قد تفتقت من ذهن مريض
غير قادر على التكيف ، يكتفى من الحياة بهذا
الهيام ، والسكر ، والتأرجح بين الخوف والأمن ،
وعدم تحديد المصير والهدف .

★ ★ ★

فلو أننا حللنا إذن وعى الفتاة كما تعرضه
القصة لما وجدنا فيه شيئا للريف ، الا الرفض ،
والهجرة ، والتقرير الدائم . انه لا يحتوى لا على
غاية ولا على مقام . إنما علاقته به هى علاقة غير
محدودة ، غير مستقرة ، مضطربة قلقة ، كادت
أن تصل بها الى الجنون . ولكننا لا نفهم هذا
الرفض من خلال تحليل الواقع ، بل من خلال
أحكام ذاتية فردية غامضة .

ارتباط . أما اذا قالت هنادى لأختها فلا تعرف
عنه الا أن آمنة عندما استيقظت من نومها (ثاب
حديثنا كله من واحدة الى فعلا قلبى انشفاقا وحبا
وحزنا (٣٧ - ٣٨) . فهل أضغ الخط من جديد
سحت الانشفاق والحب والحزن ؟

وتصرع هنادى فى القضاء العريض ، فيكشف
« دعاء الكروان » لأمنة عن الأسباب الحقيقية
للجريمة ، واذا هو يجعل لها (الجريمة منكرة
بشعة ، والمجرم أنا بغيضا ، والضحية صريمة
مضرجة بالدماء ...) (أو فعلتها يا ناصر ؟!
(خالهن) وما هى (أمها) تفرق فى بكائها
السخيف ، بكاء الأثنى المستسلمة التى لا تملك
حولا ولا طولا الا سفح الدموع . ويلك أينها
الأم الآمنة انك لن تستطيعي أن تردى نفسك الى
البراءة والأمن ... تلك هى حدود الوعي
الواقعي بالجريمة ، وبأسبابها ، وما أضيقها من
حدود !! وما أبعدا عن أن تكون مأساة حقيقية
قد يستخرج منها غطة . لقد استحالته هذه
المأساة التى هى فى أساسها مأساة اجتماعية
الى مأساة فردية فى ذهن مريض يهذى من الحمى
هو ذهن آمنة . لقد مرضت آمنة ، وراحت تحاول
أن تفهم المأساة من ظلال تطوف بينبوع من
الدم . هى ظلال فتيات ريفيات قد قتلن أنفس
السبب الذى قتلت هنادى من أجله . فماد
فهمت آمنة عن الظلال ونجواها : (ليتنى
استطعت أن أفهمها ، ليتنى استطعت أن أستحيل
ظلا فأنهم حديث الظلال ... (٩٣)) . ما
أكثر ما خيل الى أنى أجرى فى أثر شئ . أتمناه
أشد التمنى ، وأحرص عليه أعظم الحرص ، وأجد

(فالمدينة إذن هي غايته من كل هذا السعي ، فيها الشمس الأمن وبين أهلها الشمس الحياة الوداعة (١٠٩) • - نعم ، هذا الرغض الناعم ، وعدم التحديد في العلاقة بينها وبين الريف ، يقابله استقرار وتحديد غريب واطمئنان لا في المدينة من حياة وادعة ، ولم يشر المؤلف ، قبل ذلك ، الى تحديد معنى هذه الوداعة في المدينة . اللهم الا اشاراته لما قد تعنيه هذه الوداعة من استقرار ، ورفاهية في الحياة المادية ، وفي أن أهلها (انما يأكلون على الموائد ... وانما يأكلون خبز الحنطة ... وانما يأكلون في أطباق من الخزف ... (١٢٢) •

لقد كونت المدينة للفتاة ذاتا عليا جديدة تمثلها تلك الدار التي (لا ترد لها طارقا ولا تصد رافيا ولا تتجهج لرائر ولا تنبو لطصيف) دار مأمور المركز !! وتلك السيدة المديبة الرقيقة زوجة ، وتلك الفتاة العاقلة الرشيدة ، خديجة ، ابنته ، وهذه اللغة الجديدة ، الفرنسية ، التي تتعلمها مع خديجة على يد المعلم السوري • فالفتاة وقد عجزت عن أن ترى في الريف الا (الشر يشم ، والاثم عريانا ، والجرم منكرا (١٧١) •) لم تكن لها في المدينة معرفة حقيقية ، بل جمعت من جديد صفات مجردة ، زادت في تفرغ وعيها . وحرمانه من كل ما يملؤه بالتبصر •

انه الوعي الانساني لا يتقلى ولا يزداد الا من خلال العمل . وأمنة على ما حصلت من تعليم ميزها عن أهلها ، وجعلها تجد في المدينة مثالا . قد حرمت نفسها ، أو حرماها المؤلف ، من كل وعى بخدمتها ، وبما يكون واقعها فعلا • ان المدينة لم تفعل لها شيئا الا انها الفت الاستار (بيني وبين هذا الماضي البشع القريب (١١٩) •) ودفعها دفعا الى التوغل من جديد في أعماقها المريضة ، لترقى فيها أو تهبط ، فاذا هي تجد (في هذه الحياة الجديدة ، وفيما تقرأ معا) هي وخديجة (وما نتعلم مما عزاء أى عزاء ... اذا كل شيء في هذا الماضي ينمحي قليلا قليلا الا شخصين اثنين ، لا ينضيان ، ولا يتضاءلان ... وهما شخص أختي صريحا يتفجر من صدرها الدم في الفضاء المريض ، وينغمض فيها بكلمات لا أفهمها • وشخص ذلك المهندس الشنساب الذي أغراها . ودفعها دفعا الى ذلك الفضاء المريض الذي صرعت فيه (٢١٠) •)

ان المؤلف لم يكشف لنا عن جديد في المدينة . لم يقف منها موقفا خاصا . بل لم يكشف لنا عن أمنة ، وعن وعيها الفردي • واني لأتمجب ، وقد تركت أمنة بنت مأمور المركز الى بيت لم ييسر لها فيه العسلم ، اني لأتمجب وأنا أقرأ (أين القراءة مع خديجة ؟ وأين القراءة منفردة ؟ ...) (أى حياة يموت فيها العقل أو يأخذ شيء كالوت) ، إذن لأتمجب فضلا . وأظن القارئ يعجب متى عن مدى هذه الثقافة التي يمكن أن تلم بها فتاة مثل أمنة ، تقتنص الثقافة اقتنصا ، أما أن يكون - كما يقول المؤلف نفسه - لعبا أول الأمر ، ثم تطفا ومواساة من خديجة بعد ذلك ، أى ثقافة يمكن لهذه الفتاة أن تصلها حتى تصرخ مثل هذه الصرخة المفتحة ، والتي لا تدل على شيء الا على تجريد هذه الشخصية ، وانفصالها التام عن الواقع . لا من حيث هي شخصية فحسب ، بل ومن حيث هي صياغة فنية كذلك • ان أمنة لم تحترم الواقع ، ولم تبق فيه ، كما أن المؤلف لم يستطع بوضوح أن يلم بالواقع ، وأن يعرف حدوده •

وليت الأمر وقف عند حدود الالام أو المعرفة . إذن لقلنا انها حدود المؤلف لا حيلة له ولا لنا فيها . ولكن الأمر نمدى هذا الى موقف يكاد يكون خافيا لا فنيا • فالقصة . وهي تحكي عن حياة أم وابنتها يخفمن جميعا في بيوت أهل المدينة . لا تكشف لنا شيئا عن حياة الخدم ، بل عن حياة السادة ، حسنا ، ولكنها لا تقرر هذا ، بل تدعى أنها تتحدث عن حياة الخدم في بيوت السادة ، فاما تقول عنها : (الحياة في بيوتهم لجنة ناعمة (١٢٢) • وأمنة تقرر أن أهل هذه البيوت (يئزروننا بالرحمة والراحة والهدوء (١١٧) •) وهنادى في بيوتهم (عرفت الترف (هكذا) ، واطمأنت الى النعيم ، ولم تكذ تنشأ وتنمو حتى مد لها الحب ذراعين فيهما النسيم والبؤس وفيهما الراحة والعذاب (١٢٠) •)

ليس الامر إذن أمر المام ومعرفة ، بل يكاد أن يكون تزيفا واعيا • ولكن ، فلنفترض أن قائلا يقول : انه يتحدث عن حالات خاصة • غير أن صفحة (٢٢) بأكملها لا تتحدث عن حالات خاصة ، ثم هل هناك حالات خاصة تكون هكذا

مغلقة سليمة الجوانب ، لا يتورها الواقع الذى نحسه جميعا من جانب من جوانبها ، أو من طرف من اطرافها ؟

قلنا إذن أن المسألة وقد انتزعت من واقعها ، زيفت تماما ، واستحالت عجزا فرديا مفرغا لم يشتهل الا الهديان ، والحصى ، وأن المودة الى المدينة لم تهب الوعى الفردى للبطلة شيئا جديدا ، الا حرصا غامضا على انتقام لم يحدث . فكل ما نعرفه عنه أنه (شعور قوى مختلط غريب شديد التعقيد ، شعور فيه الحسوف والرغبة ، وفيه البغض ، وشئ يشبه الحب ، أو حب الاستطلاع على أقل تقدير ٠٠٠ (١٢٢) ٠٠) . ولقد يذكر القارئ بهذه الجملة ما قلته فى أول حديثى عن جمل المؤلف الاسلوبية التى لا تحب . بل تكاد ان تجبن عن ان تمارس لا الواقع فحسب ، بل حتى التجارب الداخلية الخالصة . فانظر كيف يسبح هذا الشعور بمجموعة من الصفات (قوى ، مختلط ، غريب ، شديد التعقيد) لا تصفه من داخله ، بل هى كما أقول تسيجه . ثم انظر كيف تتقدم الجملة لتحاول ان تمسه لا أن تتعمقه : شعور فيه الحسوف ، والرغبة ، وفيه البغض ، وشئ يشبه الحب) ، ثم انظر آخر الأمر : كيف ينفي هذا الشعور ؟ وكيف ترد التجربة الى شئ بسيط مجرد لا يسبك من الواقع أو من النفس شيئا : (أو حب الاستطلاع على أقل تقدير ٠٠) .

غير أن هذا الشعور هو آخر ما وصل اليه الوعى الفردى للبطلة ، حتى هذه المرحلة من القصة ، وليس علينا الا أن نتابعه وأن نفرض مضبونه . لقد حرمت الفتاة من الواقع ، فأصبحت صورة مجردة لعدم التكيف التام ، وأحالت الحادث ، كما قلت ، الى مسألة فردية ، وراحت من خلال هذه المسألة الفردية تصنع الواقع ، وتفسر الحوادث . ان اختها كانت تحب !! لقد كانت اختها هنادى خادمة عند الباشمهندس فعبث بها ، حقا ، ان من الجائز أن يكون قد قام بينها وبينه حب ، ولكن واقع القصة لا يثبتنا عن ذلك بشئ . لقد أشار القصاص بعض اشارات غامضة عن حب ما ، وهنادى تقص على اختها قصة اثمها ، ولكنه يعود فجأة فيقر أن حبها غريبا غير مفهوم قد قام بين هنادى والباشمهندس

الشباب ، حباً كونه التعجب لدى آمنة ، حباً خلقه شعورها الفردى بما فيه من (حب الاستطلاع على أقل تقدير ٠٠) . نعم بهذا الحب يصبح فجأة ، ماذا ؟

« آه يانا يانا من غرامه يانا
وان كنت احبه ما على ملامه »

لقد أصبحت هذه الأغنية التى كانت تغنيها هنادى ، بسا (فيها من الصانى والمرامى والأغراض (١٢٦) ٠) كأنها شرر النار لا تمس قلبا الا احرقته احراقا ، ولا تبلغ نفسا اذ فرقتهما تفريقا (١٢٦) ٠) (ان هذا الاعتذار « وان كنت احبه ما على ملامه » ليصور لنفسى جرم هذا الحال الاثيم الذى سمع الأغنية ألف مرة ومرة ، فلم يعقلها ، ولم يفهمها ، ولم يبرىء هذه المحبة الهائلة من اللوم ، ولم يعفها من الاثم ، ولم يصرف عنها العقاب ، لأنه جامد القلب ، جاف الطبع . خشن النفس ، غليظ المزاج ، لم يذق لذة الحب ولا الله ، ولم يعلم أن من الحب ما يكون فوق اللوم ، وما يكون فوق الاثم وما يكون فوق العقاب (١٢٧) ٠٠) .

هذا الحب الذى لم نعرف عنه شيئا غير مجرد انه حب ، هذه الكلمة المجردة هى التى جعلته يفوق اللوم والاثم والعقاب شيئا غريبا وصلت آمنه الى تقريره دون أى سند حقيقى من الواقع . وليست المسألة الا أن الحال لم يفهم هذا التجريد ، لأنه (جامد القلب ، جاف الطبع خشن النفس ، غليظ المزاج) وكان الحال هو كذلك فى ذاته وجوهره . انهذا اخلاص للموضوع الفنى ؟ انما هو التجريد المحض الذى لا يفنى ولا يعبر .

وتنجح آمنة ، آخر الأمر ، فى الوصول الى بيت المهندس ، والحكمة فيه ، وتبدأ معركة حول العقاب من الليلة الأولى ، وبعد صفحات فيها

لقامعها وزوال هذا (الفرق الاجتماعي) انما قد تم بفضل ذلك الجرح المجرى : الحب ، الذى يخرج المهندس والفتاة عن نظام كل الفوارق الاجتماعية ، بل عن نطاق كل الصفات التى يمكن ان ينسبها اليها الواقع (فقد رأيت منذ موقفنا ذاك فى المدينة ، أنى لست سييدا كغيرى من السادة ، وقد رأيت أنا منذ عرفتك انك لست خادما كغيرك من الخدم ٠٠ (٢١٤) ٠)

ان للواقع عقابا صارما على كل من ينفله . ان له لعنة تحل بمن لا يحترمه ، ولا يتبصر فيه من كل ثروة ونفع انساني .

ولست أدري ، لم اذكر هنا فى نهاية قصة دعاء الكروان افلامنا الرخيصة التى يصور فيها

المخرج المرمزة الفقيرة ، مرتدية آخر ازياء باريس ، أو قاطنة فى غرفة مليئة (بالترف والكلف بالجمال والفن) - فهل قلعت لنا قصة دعاء الكروان عظة (تعصم النفوس الزكية من ان ٠٠٠) لا ، لقد قدمت لنا دليلا زائفا جديدا على ان (اللقواء بين السيد الفنى الترف ٠٠ وخادمه الشقية الفقيرة البائسة) يمكن أن يتم فى لحظة من الاستجابة الفردية الغامضة ، لمرم مجرد بعيد كل البعد عن الواقع . هو « صوت الكروان » الذى كان رجح صوته فى الفضاء ، وخال هنادى تقبل عرض غاوى أختها ان يتزوجها فى غرفة مكتب مترفة مليئة بالكتب والأحاديث العقلية .

فهل يمكننا أن نقول : ان ادب الدكتور طه حسين قد خدم لحظته التاريخية ، أو قرر أسلوبا فنيا ؟ فليجيب عن هذا من سيقرا الكتاب من جديد .

(يونيو ١٩٥٣)

القاهرة : بدر الديب

(الحب ، وفيها البغض ، فيها الأمل وفيها اليأس ، فيها الوعيد ، وفيها الخوف ، فيها الشهوة ، وفيها الزهد ، فيها النسأ ، وفيها البعد (١٩٢) ٠) ، صفحات لا تصف هذا ولم تعرضه ، بل هى تقرر فحسب هذه الكلمات . ثم (تتصل الحياة على هذا النحو (٢٠١) ٠) . يشتهينى ولا يبتغى أن يظهر على ، ويتنصر على خصم عنيد ، وانما هو الحب ، نعم هو من جديد الحب !! الحب الذى لا تعرف كيف نبت ، ولا لم نبت ١٠ لانها كانت عفيفة لم تستسلم ، ام لانه انهزم ؟ لسنا ندري ٠٠ ولا اظننا سندررى ابدا ، فليس هناك واقع يدرك ، أو يتابع ، بل المصانى المجردة تحرك كل شيء بلا معنى ٠٠ و (نسيت الانتقام ، أو كدت انساه ، وأعرضت عن أخى وظلالها الحمراء (١٩٥) واختفى التجريد القديم فى تجريد جديد ، فما زالت (الكبرياء ٠٠ مسيطرة على سعاد « نعم فقد وضع المؤلف بين قوسين أن اسم أمانة قد محى منذ دخلت الدار » ، تصارع الحب فيها فتصرعه . وتغالب الشئق فيها فتقبله (٢٠٤) ٠) حتى (يقبل على ذات مساء ٠ لا ثائرا ولا مستسلما) فيعرض عليها الزواج فى غرفة مكتبه بالقاهرة .

هكذا تصل اذن الفتاة التى خرجت من قرية وسط بين البداوة والريف ، الى أن تملك بيتا فى القاهرة ، اذا نظرت حولها فى غرفة رأت (ثراء ويسرا ٠٠ وترفا وكلفا بالجمال والفن (١٥) ٠) ، وهكذا زال (الفرق الاجتماعي) بين (السيد الفنى الترف ٠٠ وخادمه الشقية الفقيرة البائسة (٢١٤) ٠) ، حقا انها (علمته أن من فتيات الريف الساذجات الغافلات « يستطيعن الثبات لأمثاله ، والامتناع على أصحاب الذكاء والجمال والترف والجاه والثراء) ولكن القصاص لا يستفيد حتى من هذا فى اثراء المشكلة ، بل يسارع الى فنيه ، على أساس أن

أمام بوابات القمح

محمد المخزنجي

- كام يوم ولا مليت نص طبق حتى •

- زعزم هي السبب ••

- آه زعزم •• هي السبب

كنا نتجمع هناك حيث يصب شارع الكامب ،
امام البوابات الهائلة التي تفتح على ساحة
الشونة . حيث تتوقف العربات لتنزل أحمالها .
نصنع قوسا مشوقا الى القمح ، ونحن نحمل قلل
الماء للسفيا •

ما يكاد واحد من الحمالين أو رجال الملاحظة
يعلن عن عطشه ، حتى يتفكك في لحظة قوسنا .
ونحن نجرى وننزاحم ، نتدافع مصطخبين ، وكل
منا يعلى قلته ، ويعلن عنها بالصياح :

- خذ مني أنا - أنا - لا أنا - أنا يا عم -

والنبي أنا - ربنا يخليك أنا - أنا •

ويهنا صاحب القلة التي تمتد اليها يد
المطشان ، اذ يمد ما يروي العطش يمتلئ من
صاحب القلة بالقمح ، مما تسيل من خروم
الزكائب • نحسد الفائز في كل مرة ، ونقبض
الى حين ، لكننا لا نلبث حتى ننسى ، ونجر
ننزاحم ، نتدافع ، ونصطخب متنافسين على
الفوز بطبق القمح من جديد •

لقد دفعنا دفعا من قبل أمهاتنا لنفعل هذا
الشيء في البداية ، ثم أصبح هذا الأمر لعبة

« لازم •• لازم •• قتل زعزم لازم »

هكذا كنا حائقين ، والمسافة بين قول الصغار
والفعل يمكن أن تترامي بحرا بلا آخر ، أو تدنو
عرض قمحة ، والشمس تصعد ، تفيض ، وتملا
الدنيا فتنبع من كل مكان • من جوف البيوت
الرمادية • من أحواش السلام الرطبة الممتعة ،
من عند أركان الحواري الظليلة ، وتتلاقى
نحتشده في شارع « الكامب » المفضى الى شونة
الغلال •

ياخذنا الشوارع ، ياخذنا ونحن ندرج
لرضه الترابية مسرعين • كل يحمل قلة ماء
ممتلئة ، وطبقا فارغا ، وكيسا خاليا من قماش ،
وأملا في العودة بحصايد وفير ، من قمح ثم
حصاده منذ حين •

كانت العربات نمر بنا مثقلة بأحمالها من زكائب
القمح ، نستنفر التراب حولنا ، والعدو في
أقدامنا . وهي تسبقنا الى « البوابات » حيث
نسعى ، ترمق عيوننا امتلاء الزكائب يشوق ،
وتخايلنا الحبات المنضمة الاكتناز ، ذات الشق
الحنون الفور ، في تجانس هذه السمرة الدافقة •
- لو الواحد ياخذ زكية بحالها •• يطل
يبجي هنا تاني •

- ذا الزكية الواحدة فيها قمح يكفي سنة ••
أكثر من سنة •

يومية ، وعملا في آن ، وكان التنافس يتأجج ، وكل منا يتفنن ليفرد قلته بميزة وزواق .

كانت هناك : قلة الولد الأبيض « البريش » ، من حارة جنب الجامع ، حمراء باذنين ، وقد ألبسها برنسا غطاها منه فيه . . . كانت قلة نظيفة ومضحكة ، كطفل أحمر بقبعة بيضاء ، وكانت هناك قلة الولد ذى القصة « الكوكو » ، من بيت الماذون ، وقد غطاها بشاش أبيض نظيف ، ورائحة ماء الورد تتضوع منها . .

وكانت هناك قلة بنت النجار ، وبها عود النعناع .

كان التنافس متأججا ، حتى ان عشرات القلل التي كنا نلعينا - لحظة يطلب أحدهم الماء - لم يكن بينها واحدة تشبه غيرها . ولم تكن هناك قلة لا يصيبها المور ، اذ تمتلئ الأطباق بالقمح واحدا من وراء واحد ، والقمح نفرغه من الأطباق في الأكياس القماش التي نحمل ، وما تكاد الشمس تتوسط السماء ملتبة ، والظل تلوسه الأقدام . حتى نرغب في العودة قانعين بما حصدنا ، وهو كثير ، وتكون القلل خفيفة ، فرغ ماؤها ، بينما تقلت على أكتافنا الأكياس . كان الأمر هكذا ، ثم اكتشفنا ببطء أننا نمود بالقلل ثقيلة ، بينما تخف فوق أكتافنا الأكياس ، ثم لم تعد أطباقنا تستقبل حبة قمح واحدة ، ونحن في هذا اليوم كنا حائزين .

- زمزم هي السبب .

- يمشيرون من قلتها لوحدها .

- تقولشي فيها مية سلسبيل .

ادركنا ان أحدهم ما يكاد يعلن عن عطشه ، ونحن نندافع حتى تظهر . تقاسجنا دائما بظهورها ، وهي التي كانت - منذ قريب - واحدة منا ، صغيرة مثلنا ، ومثلنا تندافع ، وتعلل قلتها ، وتعلن عنها بالصياح .

اصبحت تقاسجنا بظهورها من وراء ، تتقدم بغير سرعة ، ولا تنكبد حتى أن ترفع قلتها مثلنا ، في مشيتها شيء غامض لا تعرف كنهه ، ثم أنها تأخذ في اكتساحنا .

تشق تراحمننا : مكيينا حادة تقطع في جنب هش ، تمرنا ولدا وراء ولد ، وبنسا من بعد

أخرى ، ولا يشربون الا من قلتها ، ثم يكلمونها بكلام ونحن في دهشة ، وطبقها يمتلئ بالقمح مرة بعد مرة ، ونعود بقللنا ثقيلة في كل يوم . وفي كل يوم نمود بالأكياس خفيفة أو فارغة .

- يارب نموت حالا زمزم .

- نموتها أحسن .

- آه نقتلها .

وكنا نتضاغط في قوسنا المشقوق أمام البوابات حيث القمح ، نجرب حظنا من جديد . وقد أبدلنا الحق بالتمنى . أعلنوا عن عطشهم ، فجرينا ، تراحمننا ، تدافعت اليهم ، ونحن نعل القلل مدللين عليها بالصياح كما اعتدنا ، بل كنا نزيد :

- انا يا عم - قلتي فيها مية ورد يا عم - قلتي بنساع - قلتي زى الفل - قلتي ليهنا برنس يا عم - إنا . .

لكنها جات من وراء ظهورنا ، فأخفضنا أصواتنا ، والقلل التي أعليناها ، شقت تراحمننا بيسر ، وتقدمت الى الرجل العطشان . سقته حتى ارتوى ، وامتلأ طبقها بالقمح ، وعاد يمتلئ ، ولم يكف عن الامتلاء !!

كانت تكنسنا .

ونحن نمود في الظهيرة ، والشمس حامية . والأرض الملتبة تلسع أقدامنا ، ثقيلة هي القلل . والغيل يتزجج في داخلنا بالحسد والحيرة : ما الذي تتميز به قلتها عن كل قللنا ؟ هل لأنها طالت قليلا ، أصبحت ظاهرة لهم أكثر منا ، وهم حتى لا تتجشم عناء التصايح أو التزامم مثلنا . . .

- لازم نقتلها .

نقتلها ؟ ولا نمود الى مفاجئنا بالظهور ؟ ولا نمود الى اكتساحنا ؟ ونمود بقللنا خفيفة كما مضى ، وبالأكياس ينقلها القمح ؟

« ثق . . . ثل . . . ها » . . . برقت أمامنا الكلمة ، لقا قاصية ودانية ، في الأرض الداكنة ، تحت الشمس المتوهجة التي تلمع ، وتضري البصر . تلمع ، فتمسى البصرة . ولم يكن هناك شيء يكف هذا الالتماع المخايل الا سدل الليل .

اذن سنقتل زمزم ، فى الظلمة .

واتفقنا .

بالليل

كنا كثيرين حتى اننا ملأنا بير السلم الرطب الذى نختبئ فيه ، تفرقنا الظلمة ، ونسمع اخفت الأصوات ، دون أن نرى : سنقتل زمزم . كان هذا ما تجمعنا عليه . نقلها بأى شيء ؟ احضر احدا عسا غليظة ، وآخر كان يمسك بسكين . وكنا جميعا سنكبلها بأيدينا ، ونكتم أنفاسنا .

كنا خائفين - فقط - أن نكتشف ، فنعرف . ونضرب ضربا شديدا . هذا كل ما فى الأمر . اما أن تموت زمزم فقد كان هذا حسنا ، ونحن اعترضناه ونريد . لكى تكف عن الظهور من ورائنا ، واخذ كل القمح .

سمعنا صوت أبيها يناديها ، ثم تراهى الينا صوتها . وكنا نضطرب . ستخرج زمزم اذن . سنشب عليها . لا . بل ننتظر حتى تعود . لماذا ؟ بل الآن . كنا نضطرب . انها خارجة لتشتري لأبيها السجائر . كانت تهبط ، ووقع أقدامها على الدرج القليل يأتى خلال الظلمة والجدران . ستظهر أمامنا وهي متجهة الى باب البيت . قبض الذى معه العصا على عصاه ، وتحسس صاحب السكين نصلها ، وكنا جميعا نرنش كحيوان واحد خائف أو مبترد . لم ندر . ولما لاح شبحها فى ستارة الظلمة أمامنا ، وثبتنا .

وقصنا عليها جميعا ، وهي نحاول التملص ، تمكنا من فيها فلم تصرخ ، وانتهينا الى أنفسنا فوقها . كان ارتعاشنا يقوب فيما يشبه النوم . لقد كانت أيادينا تتحول هكذا الى خفة عليها ، ورفق ، أو ما يشبه ذلك بها . ثم أزعجتنا . وهي التى أفلت منا فيها لم تصرخ ، وهي التى لم نعد نكبلها ظلت منطرحة كما طرحناها على الأرض لم تتحرك . كانت تتنفس بعمق . وكنا نبتعد عنها فيما يشبه حركة طيران بطيئة فى حلم غريب . كانت الدنيا تنوم كالنوم .

الذى كان على ركبتيه يكمنها أخذ يرجع عنها ، وهو لا يزال على ركبتيه جاثيا . والذى ارتوى

بطوله فوق طولها تدحرج مبتعدا عنها ، كحجر أملس ، يدفعه الهواء ، ولا أحد .

وكان صوت السكين وهي تسقط من يد صاحبتها مكتوما كالحزى . والعصا الفليضة كأنها نحيت ، وضمت على الأرض باتنادي حتى كاد ألا يصدر عنها صوت . ثم أخذنا نتفرق صامتين ، صمتا كالظلمة التى تركناها تسيل . تسيل . . . أمامنا . . . ورائنا . . . خلفنا . . . حولنا . . . وفى كل مكان .

ونحن بكل ذلك ، كنا مأخوذين .

فى الصبح التالي

الشمس كانت هي الشمس . البيوت . الأحواش . أركان الأزقة . كل الأشياء كانت هي لم تتغير ، والاحتشاد فى شوارع الكامب يحدث ككل يوم ، لكننا نحن - أصحاب حادثة الليلة القاتلة - وقد شد بعضنا الى بعض خيعل غامض به ضعف وبه قوة . . . لم نتفرق ، وكنا حريصين ألا نتفرق فى هذا الصباح . . . نمشى مما ، نحمل قللنا ذات القلل ، وأطابقنا ذات الأطباق ، نتجه الى بوابات القمح دون أن نتبادل كلمة . ونحس باعتراب فى هذا الاحتشاد . هل كانت قمامتنا قد طالت فجأة عنها فى الصبح الفائت ، فكنا نخشى لو نبدو هكذا أغرابا عن بقية العمال . . . لقد وقفنا هناك ككل يوم أمام البوابات حول عربات القمح ، ونحن نتوقع أن تظهر زمزم فجأة من ورائنا . . .

ولقد كنا فى شوق الى ظهورها . . . نعم . . . شوق وخجل . وقد كانت مائة لا تزال هناك .

هناك فى تلك الظلمة التى تسيل ، رغم أن الشمس كانت فوقنا تلهب الرؤوس . . . كانت لا تزال هناك منطرحة كما طرحناها . . . وحيث طرحناها . . . فيها ليل وفيها شروق . . . فيها ليل وفيها شدة . . . فيها نرق وفيها اصطبار . . . فيها طراوة ، فيها ملاسة ، فيها راحة ، فيها حنو ، فيها دفء ، وفيها دعوة غامضة الى عالم غريب لم نعرفه من قبل .

كنا نذكر هكذا أننا كنا فوقها وكاننا عليها
.. كائنات صغيرة تافهة لتحرك على كيان هائل
لم نعرف له رأساً من قسم .

الذي منا فاجأ يديه ذلك التكور اللدن لهذين
الشقيقتين فوق الصدر ، كان لا يزال مشنجا راحتيه
وأصابعه في وضع المفاجأة تلك بين الأصمك
والترك .

والذي لامس بضمه - دون أن يقصد - تلك
السخونة المنداة ، كان يحس بالندى والسخونة
على فمه لا يزال .

والذي تزلفت أصابعه وتمثرت - وقد كان
بذلك مذهولاً - في حوض من ورد وشوك ، كان
مرتجف الأصابع لا يزال من غرابة الوخر ونعومة
الأوراق في آن .

وظهرت .

ظهرت تفتحتنا ونحن في شوق الى المفاجأة .
نظرت اليها نظرة لم نر مثلياً من قبل ، ثم عبرتنا
وراحت تكتسح الأولاد والبنت بقلتها الى الرجال
المطاش .

وعندما كان طبقها يتلء بالقمح ، تبينا أننا
لم نعد نحسدها ، ولم نعد عليها حائقين . لقد
كنا نبصرها ونبصر رؤوس الأولاد والبنت من
فوق ، وشعرنا بخجل هكذا من هذه القلل التي
كنا نحمل ، ولم نتصايح ولم نزاحم .

فكرنا لو يمكننا أن نملأ طبقها بالقمح ، وكنا
نرنو الى الرجال المطاش : لو نفذو معهم . لو
نفذو معهم .

المنصورة : محمد المخزنجي

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

المجلس الأعلى للثقافة :

د. الروائع من الأدب العربي
الصمر الجاهل - الجزء الأول
أشرف وصراجمة
يوسف خليل

مكتبة ثقافية :

الحياة على ورق
مير صبحي
الأذاعة والتنمية
غزوة المراد

تراث :

لغات الإشارات
والجلد الثالث
قدم له وحققه وعلق عليه
د. إبراهيم بسون

مكتبة عربية :

أبو النصر الفارابي
في الذكرى الألفية لوفاته
تصدير د. إبراهيم مذكور

الإبداع العربي :

مدينة الباب (قصص قصيرة)
أحمد الشيخ

مكتبات الهيئة وقروءات القاهرة والمحافظات

قراءة من شرقاً بيروت

محمود الشلبي

تعالى لنقرأ سفرَ البدايات ،
في شُرْفَةِ العِشْقِ ،
نُحَلِّينُ طُغْمَ النِّهَايَاتِ لِلْبَحْرِ ،
نتركُ للموجِ تاريخنا . . .
ونسكُبُ للرملِ وَهَجَ الأمانِ .
تعالى لِنَسْمَعَ نَبْئَ الشرايينِ ،
في ساحلِ القلبِ ،
نُصْغِي إلى صوتِ عَصْفُورَةٍ . . .
حاصِرَتِهَا الأَغَانِي .
تعالى... لِنَقْشِرَ الآنَ ،
من عَزَفٍ بارودةٍ في « مخيم صَبْرًا » ...
ونَلْصِقَ وَجْهَ شهيدٍ على شُرْفَةِ « الفاكهاني »
تعالى . . . قَشْبًا كُنَّا مَشْرِعًا لِلسَّمَاءِ ،
التي ظَلَلْتَنَا . . .
وللطُرُقَاتِ التي أَوْصَلْتَنَا . . .
وَشُبَّاكُنَا يَشْهَدُ الآنَ غَرْسًا لِسَيِّدَةٍ وَحَدَّثَنَا .
...
أَسْمِيكَ صَارِيَةً لِلنَدَى .
وبَيَّارَةً من عيونِ القُرَى أَضْطَفِيهَا . .
أَسْمِيكَ أَغْنِيَةً لِلْعَبْدَى . . .
وعصفُورَةً في اشتغالِ المدي . . . أَشْتَهِيهَا .
لِلَّذِي الآنَ ثُوبٌ يطرزه الموج ،
والعشب . . .
والقلب يزرعه بانتظارى .
ووجهك يرمكسُ عِبرَ برارى دى
حاملاً في انطفاءِ العيونِ نهارى .
لك اليومَ عرسُ النماءِ . . .

التي سفتحها الأيادي .

وزنيقة أينعت في فؤادي .

وَأنتِ تقولين :

بيروتُ سيلةُ الزمن العربي ،

تُخاضِر شمساً على ساحل البحر ،

تركضُ مزهوةً في دِمَاجها .

فنتفجُ قُنْبلةً في أصابع شُجبل ،

ليقلدَها فوق دبابية للغزاة ،

وبيروتُ ذاهبةٌ في سَمَاجها .

وبيروتُ نادَتْ فلسطين ،

فاجأها البحر بالموج والفوج ،

والنار . . . والغار ،

والبرتقالُ المصادِر ،

في دَمِهِم من بساتين حَيْفَا .

وبيروتُ شاهدةُ العريس ،

ترفع فوق السواحل أقماراً .

تُحلُّتُ بين بيوت المخيم للناس أغبارها .

وتتركُ في قَبْضةِ الريح ،

رايتها . . .

للمدار .

وفي شجر الأرز . . .

تَزْدَعُ سيفاً . . .

وأنشودةً لِلنَّهَار .

الأردن : محمود الشلبي

الرغبة في الموت ونى الأشياء الأخرى

سحر توفيق

قالت : عندما ما كنت صغيرة . لست أدرى ما الذى كنت أطلبه ، وكانت أمى دائما تقول لا ربما كنت أريد أن ألعب مع بعض الأطفال ، وكانت تمنعني عن بعضهم . كانت أمى تضربني أيضا ، لكي لا ألعب مع هؤلاء ، ولا أصادقهم . كنت أحس بأننى مظلومة دائما . وأفكر لماذا تصر على أن نختار لي أصدقاءني . كنت أرى أن هذا الشيء يخصني جدا . وملكي أنا . لكنها لم تكن تعترف أبدا أنني أملك أى شيء . كان كل شيء لها هي . حتى أنا كنت لها . هي التى أتت بي إلى هذا العالم ، وهي التى تتصرف في جميع أموري . وكنت لا أفكر أبدا في أن أنتحر . كنت مهما بلغ بي الاحساس بالشقاء لا أريد أن أنتحر . هل كنت في ذلك الوقت أحب حياتي وأحب نفسي ؟ لست أذكر ذلك أبدا . ولكنني اليوم أعلل دائما رفضي لفكرة الانتحار ، بأننى أحب حياتي .

قال لها : اننى راحل غدا يا حبيبتي . حافظي على نفسك وعلى الطفل من أجل .

قالت : سأستاق اليك كثيرا . لا تنس أن ترسل إلى . سأكون قلقة إلى أن أتسلم خطابك .

عندما أخبرته لأول مرة ابتسم . قالت له ماذا تقول ؟ قال : اننى أريد هذا الطفل ، وطبعاً أنت تريدني .

قالت : هل تسألني غدا ؟ اننى أظن أنظر في الأطلس . وأبقى مفتوحاً على نفس الصفحة حتى أتخيل أن بيني وبينك هذه السنتيميترات الأربعة

كانت تنظر إلى تلك الحركة الدائبة من الألوان والأشكال . كانت تحس بدهشة وهي ترى الأشياء وكلها تحبها ، ولم تكن تستطيع أن ترى تماماً كل شيء بحدوده الحقيقية . كانت تتخيل أن يصدرها دمية كبيرة الحجم ، وجميلة الشكل ، ولا يصدر عنها أى صوت على الإطلاق ، وأنها تحتضنها بشدة إلى صدرها ولا تتركها .

كان يقول لها في ذلك اليوم : لا . لا . دعك من هذا الآن .

أحسنت بتعب ، وتحركت ببطء في الفراش . كانت النافذة مغلقة ، والدنيا ليل . وكان هناك ضوء خافت يأتي من الخارج ، ولم يكن هناك أحد في الحجرة .

مدت ذراعيها ، واحتضنت لا شيء إلى جوارها . ضمت ذراعيها إلى صدرها . وتمنت لو تحتضن أى شيء ، ولكنها لم تجد شيئاً . رفعت ذراعيها وتمطت في الفراش . كان يفسح رأسه على صدرها ، وتعبت بشعره . كانت تقول له إنها تريد أن تمد بعض الأشياء ، وكان يقول لها غدا سأرحل . وكان قلبها ينبض ، وهي تفكر أنه سوف يرحل ، وأنها يجب أن تفكر في شيء آخر لكي لا تنقبض .

وكان يقول لها : « أريحي نفسك تماماً . سأعده أنا جميع الأشياء » . كان يقول أنه عندما يأتي الطفل ، فإنه سيسعده كثيراً أنه يحصل عنه الألوبة الجميلة .

عشر • أو أنها مثلها أمتار • ولكننى لا أستطيع أن أتخيل ذلك أبدا •

فى ذلك اليوم الذى تفسد فيه • أنزل الى الشارع • واطل أمشى فى تلك الشوارع المزدهجة المليئة بالناس ، والأضواء ، والسيارات • والضجيج • أحس فى ذلك الوقت أننى فى عالم وحدى ، وأن كل هذه الأشياء فى عالم آخر ومختلف • اطل أسير فى كل الأماكن وأنظر فى كل الوجوه ، ولكنى لا أجده فى أى وجه •

أحس إذ ذاك أننى فى مدينة مغلقة • شديدة الضوضاء • وأننى وحدى ، وأنت لا أجده • أحس أن كل الأشياء تنظر الى ، وتريد أن تفترسنى • أذهب الى أصدقائنا ، وأجلس معهم ، وأتحدث ، وأضحك ، ولكنى أكون دائما أخرى •

وفى ذلك اليوم الذى تفسد فيه ، أنزل الى الشارع ، واطل لأسير على الكورنيش ، وفى تلك الأماكن المظلمة والسكنة • والملم ياقة ممطى حول أذنى ، وأضرم ذراعى الى صدرى ، وأحس أننى وحيد فى هذا الشتاء ، وأن البرد شديد ، وأن هذا الشتاء ليس فيه دفء ولا رحمة •

وفى آخر الليل عندما ألجأ الى فراشى ، ولا أجده ، أحاول أن أضحك • ولكنى لا أجده غير الهواء •

قالت له : « هل تحب ولدا أو بنتا ؟ »
قال : « اننى أحب أن تكون بنتا ، وأنت ، اليس كذلك ؟ »

قالت : « اننى أحب أن آتى ببنت جميلة ، شعرها ناعم وعيناها واسعتان ، أصنع لها فساتين كثيرة ومرحة ، وتكون حونا ورقيقة • وتقبلنى برفق • »

فى المرة السابقة كانت تبكى كثيرا • كانت تريد هذا الطفل بأى ثمن • وكان لا بد لها أن تتخلص منه • كانت إحدى صديقاتها تقول : « خذى قطعة من الأفيون ، انه قوى جدا ، سينتهى كل شىء فى لحظات ، ويا حبيذا لو تناولت كاسا من الويسكى ! انه قوى أيضا • ذهبت فى ذلك اليوم الى الطبيب ، ولم تكن تشعر بأنها تسير ، أو تركب المواصلات ، أو تجلس مع الناس ، وكانت تتخيل أنها تغمض عينيها ، وأنها لا تستطيع أن تفتحها ، كان الطبيب يتفاوض معها على الثمن • وفى النهاية قالت له : هذا كل ما ملى ، نظر إليها قليلا ، ثم قبل

فى النهاية • كانت الممرضة تقول لها : استيقظى يا سيدتى • فتحت عينيها بصعوبة ، وعرفت أنه ذهب • ولم يعرف أبدا كم من الوقت مضى • كان قد رحل فى الفجر ، ودعها وقبلها • أرادت أن تقف وراء النافذة لتراه حتى يرحل ، لكنها لم تتحمل ذلك ، جلست وحدها ، ثم قامت وملأت كاسا من الويسكى ، وتناولت قطعة من الأفيون ، ثم شربت الكاس عن آخره ونامت فى الفراش •

قال لها قبل أن يرحل : « ماذا أحضر لك ملى ؟ »

قالت : « أحضر لى دمية كبيرة الحجم ، يكون شعرها طويلا ناعما ، وعيناها واسعتين ولا تصدر صوتا • »

ابتسم وقال لها : « لماذا •• وأنت بعد سبعة أشهر على أكثر تقدير ستأتين بمثل هذه الدمية ؟ »
قالت : « ربما لا تأتى • »

قال : « لماذا هذه الأفكار السيئة ؟ »
ابتسمت : « أنا أريد هذه الدمية • »

قبلها وقال : « سأتيك بها • »
كانت الأشياء الكثيرة الملونة والبراقة تدور بسرعة أمام عينيها ، وكانت حين تغمضها أو تفتحها ترى كل شىء ، أحسست بألم فى ظهرها ، وأحسست بالنزيف ، كان الألم يزداد ، وحاولت أن تقوم ، لكنها أحسست بخوف شديد ، وتخللت أن النور الخافت الذى يأتي من خارج الحجرة يحمل ذرات خيالات كثيرة لا تعرفها ، ولم ترها من قبل ، بكت بشدة ، وكان صوتها يخرج من صدرها ، ويرن فى أذنيها ، فلا تتخيل أنه حقا لها •

كانت تتخيل أن البيت مفتوح الأبواب والنوافذ ، وأن الهواء يصفقها بشدة ، وأصواتها تملأ ، وصوت الهواء يصفر ، ويرفع الستائر ، وأصوات غريبة تتركب فى البيت • وكانت خائفة •

مدت يدها ، أمسكت علبه صغيرة بها أقراص منومة ، تناولت اثنتين ، ثم وضعت الوسادة فوق أذنها ، انكمشت تحت الغطاء ، بعد لحظات كانت ترى دمية صغيرة على حافة النافذة ، والهواء يعبث بها ، ثم تسقط الى الطريق •

القاهرة : سحر توفيق

صفحات من

ذكريات الارحام

وحيد المنطوى

(١)

دققت بابك الليل يا مدينتي العريقة
لكنه لم يفتح
دعوت باسم الله يا مدينتي العريقة
لكنه لم يفتح

أفرغت درهمين في جيوب الحارس المجوز
فابتسم

أفرغت درهمين آخرين

فدس في يدي مفتاحك الصلي

جررت خطوتي في الشارع الطويل

وعندما انعطفت

مشيت دونما هدف

وفي انتصاف الليل جاء صوت الحارس

العريق :

قف !

دسمت في يدي درهمين آخرين فانصرف

ونمت ليلتي بلا عشاء

وجاء صوتك الرقيق في الصباح

فهزني بعنف

لكنني لما أفقت

أدركت أنني غفوت دونما غطاء !

(٢)

رأيت في نهاية النهار يا مدينتي العريقة

وجوهك الرقيقة . . الرقيقة

تفسخت وانقسمت . . ثعالب . . ثعالب

وعندما انطلقا الضجيج في أركانك المضيئة

تحولت أفاعيا

تمتص سمها الأثير من قنينة العشاء

وعندما امتد المساء

تحولت كلاب

تنبح في أسرة الشفق

هربت للرصيف في هلع

أخرجتُ كسرتين من جرابي القديم
أسدُ منهما الرمح
لكن كسرتي كانتا مليئتين بالذباب والدماء
فنمت ليلتي بلا عشاء
وجاء صوتك الرقيق في الصباح
فَهزني بلطف
لكنني لما أَقفت
أدركت أنني غفوت أيضا دوغما غطاء !

(٣)

بحشت عنك في شوارع المدينة
دخلت كل حانة وكل جامع وكل بيت
لكنني وجدت حانات المدينة العريقة
تدق طبلها بلا طرب
مدت إلى نهديا العريان دون حب
وعندما هممت بالخروج
مدت إلى فخلها العريان دون حب
عندما استدرت باحسا عن مخرج
سقطت في دوامة النهود والسيقان والشبق
وعندما شحذت ساقى الضعيفتين للهرب
سقطت في بحيرة من العرق
لكنني في لحظة السقوط
سمعت صوتها الرقيق هامسا :
هذا أنا يا أبها للمهاجر القديم مهجرك
فانزع رداك القديم وانطلق
لعلنا في آخر المساء

نكون في مراكب الضياء والألق
شهقت . .
أطفأت بشغرها المصبوغ شهقتي
بكيت . .
أخرست برمشها الطويل دمعتي
شربت حتى آخر المساء وارتويت
وعندما جاء الصباح كان صوتها الرقيق
يقول لي برفق :
جاء الصباح يا مهاجرى القديم قُمْ
لكنني استدغأت بالغطاء
غفوت في الفراش ثانيا ونمت

(٤)

بحشت عنك في شوارع المدينة القديمة
دخلت كل حانة وكل جامع وكل بيت
كانت جوامع المدينة العريقة
أنيقة . . أنيقة
لكنني لما دخلت للصلاة
وجدت صورتك . . مرسومة على الجدار
مصبوغة الرموش والشفاه
منقوشة على الطنافس الرقيقة وأنت
في رداك الخليلع
وعندما بدأت في الصلاة
حوقلت واستعظت بالإله
لعله يرحمني
لكنني لم أبك عندما بدأت في الركوع

ولم أحسّ بالعشوع

عددت في السجود كم أنفقت من دراهم

وفي القيام يا صديقي

أدركت أن جبة المؤذن العجوز

قديمة مرتقة

وأنه يلحن في القراءة

وعندما هممت بالخروج

عرفت أن نيل الجديد قد سُرق

بحث عنك في شوارع المدينة القديمة

لكنني من كثرة الترحال

فقدت يا حبيبي ملامحك

(٥)

قابلي وجهي في نهاية الطريق

عرفته من شارة على الجبين

ودمعة في العين

وبسمة رقيقة على الشفاه

لكنني أنكرته

وعندما قفلت راجعا أدركني

ومدّ كفّه إلىّ في أمي

لكنني صفعته

ناديت حُرّاس المدينة العريقة

منحتهم دراهمي

أمرتهم أن يصلبوه ، يشنقوه

وسرّْتُ في طريقي القديم

نصبت قامتي كقنّى مرقل

وعندما دخلت حجرتي أدركني النعاس

رأيت في الحلم

وكان باكيا

وفوق رأسه كانت حمامة تطير

تظّلُ رأسه الصغير

تمنحه السلام

أهواك يا وجهي المهاجر القديم

لكنني أخافك !

عسست في شوارع المدينة القديمة

بحث عن شجيرة تظّلني

عن كسرة تطعمني

لكن صهد الشمس شج الرأس

أدركني السيّاف في نهاية المطاف

فشق رأسي قطعتين

شق رأسي قطعتين

فقدت وجهي القديم يا صديقي الرقيقة

فقد وجهي الجديد

وصرت دون وجه

هسكلودية : وحيد للتكاوي

عصر الحديد الخردة

محمد المنسي قنديل

« الى نجيب محفوظ • مؤلف قصة لم تحدث
عن عصر لم يأت بعد • هو عصر الحب »

جميعا واقفين • متناثرين في أرجاء الوكالة
يراقبون في فضول • هم الذين دفنوا الصبي
للتحرش به • نهض واقفا وهو يصيح ••

— ألف مصيبيه عليكم وعلى المخزن الوراني في
يوم واحد • الزبون حايروج على المخزن الثاني ••
قلت الكلام دا ألف مرة •• يلا غور من قدامي

لم تبه عليهم الدهشة • كانوا يعرفون السبب
الحقيقي لثورتهم • سيرة المخزن الخلفي التي
لن تنتهي أبدا • حتى الصبي لم يشعر بالخوف
•• ولم يكن في وسع عليه أن يعاود الجلوس
وسط كل هذه النظرات فقرر أن يذهب •• إن
يضيق هذه الساعة حتى يحضر المعلم ••

•• آه يا معلم يا ابن الكلب •• ••

كان الهواء باردا • وجسد عليه يرتجف من
شدة الاحساس بالمرارة • ضم ثيابه حول عنقه
ودق الأرض بمكازه الخشبي حتى ابتعد عنهم •
دار حول المخزن واستند الى الجدار ثم اكتشف
انه قد بدأ يبكي ••

أخرج من جيبه عصبة الرأس • • منسدل
بؤوية • أحمر اللون مطرز بالترتر • فسرده

مفضي المينين • صامتا • يجلس عليه • وجهه
جامد بلا دموع • ولا حتى دمة واحدة تخطف عن
قلبه • كان يسمع أصوات الصال داخل الوكالة
يتحركون كالنمل وسط أكبادس الحديد الخردة •
خليط الأوامر والشتائم • ومساعومات الزبائن
الصغار • ورغم ذلك كان يعرف أنهم يحاصرونه
بنظراتهم •• يحاصرون ساقه الخشبية • ومظاهر
المجز على وجهه • أولاد الكلب كانوا يعرفون
الحقيقة التي فشل في معرفتها الا منذ قليل • كان
هو • عليه • ساعد المعلم الأيمن • المفل الوحيد
بينهم •

خارج الوكالة كانت ربيع الشتاء تزد • تبكي
بدلا منه • بعد ساعة واحدة سوف يأتي المعلم
الكبير • ومع الزبون الأكبر • وسوف يتصان
الصفقة قبل حلول المساء •• ويبقى لهم عليه
مهيدا بلا ثمن ••

سمع صوت أحد الصبيان وهو يهتف به •
— معلم عليه •• نجوز المخزن الوراني عشان
الزبون يشوفه ••

انتفض • فتح عينيه فوجد الصبي واقفا امامه •
يحذره ببساطة عن المخزن الخلفي • وكانوا هم

امام عينيه فبدت الدنيا حمرًا متربة • كانا
معا عندما اشتراء لها وغمر له البائع بعينيه •
ومالت عليه فأحس بتدبيرها طريا فوق ذواعه • وفي
ظلمة السلم أسلمته شفتيها فأحس بالحياة تنب
في ساقه الخشبية وأخذ يأكل كل وجهها في لهفة
وفي جوع •

تذكر وجهها الصغير الملو • وتذكر وجه المعلم
ورقبته السمينة الدهنية • تذكر أصبعه القصيرة
وهو يشير اليه ••

• زيون الليلة كبير قوى •• هو الوحيد
الذي حـا يخلصنا من البلوة الى احنا فيها ••
خلي بالك • ما تسبش الوكالة لحظة ••

ولكن عليوه كان قد قرر ان يذهب اليها ••
عملية • بتر • جديدة ولكنه لن يبكي هذه المرة ••
كان الشوارع خاليا ودقات الساق الخشبية
عالية • يرن صدها في إصمائه • يجسد
احساسه المرير بالنقصان وبالحسارة المتكررة •
وكانت • نيقة • جالسة في نهاية الشارع امام
قصر البرتقال • مستكنة تحت الريح دون مشتر
واحد • اقترب منها وأصبح صوت ساقه أكثر
ارتفاعا ولم ترفع رأسها ••

وقف أمامها • كان مازال قابضا على المنديل •
ياخذ أنفاسه في صعوبة • تأمل ظهرها المقوس
المشدود • وشمعها الصاري الفاحم السواد
وعندما رفعت وجهها يان عنقها وبان جزء من لم
صدرها الأبيض من خلال فتحة الثوب فأحس
بالحسرة لأن هذا اللحم قد تحول الى • جيفة •
تنهشها الكلاب • رأى نفسه فجأة وهو في غرفة
المعاملات والضابط الدكتور يقول له • لا تحزن
يا عليوه • سوف تقطع ساقك لكي ننقذ حياتك
قال تمام يا فندم ثم أغشى عليه • وكانت الليلة
هادئة بدون قصف ولا طائرات استكشافية • ولم
يحس عليوه بأنه يخسر كثيرا كما يخسر في هذه
اللحظة وهو واقف أمامها ••

أمسك المنديل وقذف به فوق البرتقال • فلم
تبد أية دهشة على وجهها • وكانت تعرف • منذ
اللحظة التي فقدته فيها • وسط بحثها اللاص •
وضحكات المعلم الزجبة أن عليوه هو الوحيد

الذي سيجمعه • قالت في بساطة دون أن تد
يدها اليه لتتناوله :
— لقيته ؟ ••

كانه هو الوحيد الموعود بالسقوط في مصيدة
الآلغام • وزاد من حسرته تلك البسطة • كان
في امكانها أن تبدي القليل • القليل من الندم •
ولكنها ظلت جامدة في انتظار رد فعله التالي
نصاح في صوت مبجوح :
— عارفه لقيته فين ؟

ولم ترد فصرخ بأعلى صوته في الشارع :
— تحت سرير المعلم •• في المخزن الوراني
•• الاستراحة •• تحت سريره يانبة ••

تذكرت انها بحثت طويلا تحت السرير فلم
تعثر عليه • مدت يدها وأخفته تحت كومة
البرتقال كأنها تريد أن تحصم المسألة • وكان
عليوه يريد أن يخرجها من ذلك الصمت البارد
الذي يقتله • جلس أمامها • في مواجهة وجهها
الصغير الذي بلله ذات يوم بلعاب ورغبته •• هتف
في حرقه :

— دفع لك كام •• هه •• ادلكي كام يا نيقة ؟
قالت فجأة بلا مبالاة :

— أنا ما بتتملش معاه بالمره الوحده ••
قال بصوت مبجوح : يا بنت الكلب يا نجسة!
رفعت • نيقة • أصبعها في تحذير :

— اسمع يا عليوه •• الى لك عندي خسه
وسبني في حالي ••

قبض على أصبعها • دسه بين يديه كأنه يريد
أن يكسره •• وصاح :

•• لي عندك كثير يا فاكرة الجميل •• كلبنة
وغاوية كلاب •• دفع لك كام ؟ ••

ولكن ألم الضمخ لم يخفف من نبرات
صوتها :

— زى ما بيدفع لك بالقصيط ؟ ••

— أنا بشتغل معاه •• ما بتامش معاه ••

— خليه ينام معاك وسبني في بيالي ••

رفع يده الأخرى وأهوى بها على وجهها .
 في المرة الأولى التي لمس فيها وجهها انتفض
 جسده كله من النشوة . كانا بجانب النهر .
 والشمس ساطعة ، ولكن المطر الآن يسدا في
 التساقط . . . وه نبقه ، ملقاة على الأرض . تثن
 في صوت مكتوم . وهو يسبها . يقول كلمات
 غاضبة بلا معنى . كان يريدنا أن نشعر ببعض
 من الألم الذي يسور بداخله فركلها بقدمه في
 جنبها فانقلبت على الجانب الآخر . ولكنهما
 لم تصرخ . عندما قالوا له تماسك يا عليه شاهد
 صدورهم وأيديهم ملوثة بدمائه فسادوا الصراخ
 بشدة . لم يكن الرمل أصفر كان ملوثا بالدم
 الأحمر والبارود الأسود ولم يكن في الملجأ أي نوع
 من المعدات الطبية فأخذوا يسدون جرحه بالحرق
 القديبة وأخذت الطائرات تواصل الاغارة عليهم
 ولم تعد الحرق كافية فسدوه بالرمل والبارود
 ورماد السجائر وتفل الشاي وفتات الخبز وظل
 ينزف حتى نقلوه الى المستشفى الميداني . . .
 أحس عليه بضربة مفاجئة على ظهره أوشكت
 أن تسقطه على الأرض . وسمع صوتا خشنا وهو
 يسبه :

- يا أعرج الكلب . . . عايز تقتل حرملة
 وقبل أن يلتفت عرف أنه . . . مرزوق ، المخبر
 الضخم الذي يفرض سلطته على الجميع ويأخذ
 أتواته من كل بائع بما فيهم « نبقه » ، وصاح
 عليه :

- ما لكش دعوة بينا . . . دى . . . دى خطيبتي
 وأهوى عليه مرزوق بالكف وهو يصيح :

- من امتي يا أعرج الكلب ؟ . . . هو ما فيش
 رجالة في الحنة غيرك ؟ .

ولم يطق عليه الضربة فردا اليه . . . ولم
 يتصور مرزوق أن هناك أحدا يجرؤ على الرد على
 « الحكومة » فأخذ يضربه بقسوة بالفة .
 واكتشف عليه أن المرزوق نصيبا من يتسدد
 « نبقه » وعندما ارتطم جسده بالأرض وقام
 المخبر وركله في جنبه كان ما في داخله أشد
 إيلا . والمطر يتساقط باردا . يدخل جروحه
 التي تفتح كل لحظة . « حاطك في السجن
 يا أعرج الكلب » . وبدأ يجره فسوق الأرض

وكان عليه عاجزا عن المقاومة .

وقالت « نبقه » في رجاء :

- سيبه يا خويا . . . سيبه عشان خاطري . . .
 ورفضت يدها اليه بورقة مالية مبللة . . . فقال
 مرزوق :

- مش ممكن . . . لازم أحطه في السجن .
 وأضافت نبقه ورقة مالية أخرى وهي تتوسل
 - ربنا يخليك يا خويا . . . احنا حنتافهم
 سوا . . . حقك على أنا . . .

وانتزع مرزوق النقود وركل عليه الركلة
 الأخيرة في احتقار وقال قبل أن يمضي :

- ناس متستحقش تعيش . . .
 وكان الضابط الكبير الرتبة هو الذي قدم له
 الوسام بنفسه . وقال له يا عليه انت بطل .
 وكان الوسام ملونا . عليه تقوش لم يفهم
 معناها . وظل المطر يتساقط . وزحمت « نبقه »
 حتى أصبحت بجانبه . ولمست وجهه المبلل
 الدامي بأطراف أصابعها . . . وتاوهت في شفقة :

- ما تزعلى نفسك يا عليه . . .
 أشاح بوجهه . كان المخبر قد أهانه بقسوة
 أمامها . وعادت تقول :

- ان كان على الجواز . . . سيبك من حكاية
 الجواز دى يا خويا مش مهم . . . حانام ممالك
 زى ما نمت مع المعلم . . .

فأخذ يبيكي من قسوة كلماتها . ولكنهما
 واصلتا لمس وجهه بنفس الشفقة الجارحة :

- اللي زيننا ما يقولش لا يا عليه . . . مش
 عايزه منك حاجة . . . لا وعد . ولا ديلة ولا
 هدية . ولا أي حاجة . . . والى انت عايزه من
 جسمي خذ . . .

شعر عليه أنه قد ظلم أكثر مما يجب . . .
 فقال من خلال دموعه :

- كان نفسي أتجوزك . . .
 . . . أخذت رأسه في صدرها . وبدأت تبكي هي
 الأخرى . . .

— بلاش يا خويا .. هو أنا يعني مش عايزه
.. بس أعمل ايه ؟ أنت واخدني من الشارع ..
والشارع له أحكامه ..

اذابت مياه المطر الدم • وامتلا الشسار
بالفغمات المجهولة • وبلحظات الحب الضئيلة •
تساءل أشبه ما يكون بطفل :

— يعني أنت ما حبتنيش أبدا .. أبدا ..
قالت نيقة في حرارة :

— وربنا المعبود حبيتك .. بس أعمل ايه ..
المعلمين كبار وما فيش في قلوبهم رحمة • ان
كنت زعلان عشان ما أخذتنيش .. أنا الليلة
تحت أمرك ..

وظلا صامتين • كان يريدنها ولكنسه كان
عاجزا عن توضيح ما يريده بالضبط • قالت :
— يا لله .. اتكل على الله .. روح الوكالة
عشان الزبون اللي جاي عشان البيعة تبسم
النهاردة ..

انتصب في دهشة والتفت إليها وهتف :

— انت عارفه بالمكايه دى كمان ؟ ..

قالت ببساطة :

— انا اللي جيت الزبون للمعلم يا عليوه ..
أنت فأكبر الشوية يرتقال دول ياكلوا لقمة
عيش .. يلا يا عليوه .. ربنا يهديك ..

قال في مراة :

— ياه يا نيقة .. دا أنا بكرهك قوى ..

قالت :

— وانت عزيز على قلبى قوى .. وربنا
المعبود كل دا كان يجسمي بجسمي بس ..

لم يعد يصدها • لم يعد يصدق أى شئ •
كان وجهها ما زال صغيرا وعيناها متسعتين فيها
بريق غامض • واستدار عليوه مهزوما • يندق
الشارع بمكانه الخشبي كأنه ينمى نفسه .. وظل
المطر يتساقط في غزارة ..

عاد الى الوكالة • كان المعلم جالسا في
مواجهة الباب • عريضا — فخما — وبجانبه

الزبون • رجلا نحيلًا • أصفر الوجه كالمتى •
يرتدى نظارة سوداء ألقت على وجهه مزيدا من
الفتامة والضموض • وهتف المعلم في سخرية
وهو يرقب دخول عليوه المترجم من الباب :

— شرفت يا أخرج .. كنت فين ؟ .. حالنا
واقف بسببك •

ووجد عليوه نفسه وقد استكان فجأة •
استيقظ في داخله ذلك الصبي الصغير الذى
عاش طوال عمره يخدم معلمى الحردة • وتحول
غضبه الشخصى الى نوع من الذنب • عليه أن
يخفيه • وسمع نفسه وهو يقول :

— لا مؤاخذه على التأخير .. تشرب شاي على
مالطرحه تقف وزعق يطلب شايًا من الصبي رغم
أنه لمح كوبين فارغين • وجلس على كرسى واطمأ
بالقرب من قديم المعلم الذى قال :

— اليه مستعجل وعايز البضاعة قبل الليل •
كيف تحسنت • نيقة • هذا الجسد الضخم ..
وكيف استكاثت للمسرة الموتى مع هذا الزبون ؟
.. قال عليوه :

— خير .. المطرحه خير والمخزن مش بعيد عن
هنا ..

أمن المحتم أن يجلس هو تحت أقدامه • وإن
تنام نيقة في فراشه حتى تخرج لقمة العيش
هكذا صدئة .. بالفة المرأة ؟ •

وفجأة تكلم الزبون :

— روسى .. ولا أمريكاني .. ؟ ..

والتفت المعلم اليه فجأة .. وافاق عليوه من
شروده • وحققا مما في وجه الزبون الميت •
وضحك المعلم في خشونة وهو يقول :

— روسى ولا أمريكاني .. أمى كلها خردة ..
الحردة ملهاش جنسية •

ولكن الزبون عاد يقول في الحاح سمح :

— هي دخلت الحرب ؟ ..

واغتاط المعلم وأسرع عليوه يقول :

— سمعونا صلاة النبي ..

فلم يصل أحد • وقال المعلم متوترا بعض
التي • ..

ـ شوف يا بيه .. انت حقتش ترى حديد
خرقة من أحسن صنف .. العملية على بطيها
عايزة زبون مخصوص .. والزبون المخصوص
ما يسألش كثير ..

ورفع عليه عينية فرأى « نبة » وهى تدخل
متهملة من باب الوكالة .. ثم تقف مستندة الى
الجدار .. ورفع الرجال الثلاثة أنظارهم اليها ..
كانت مبتلة تماما من مياه المطر .. ولكن المعلم
عليه :

ـ خطيبتك جاية تزورك يا أخرج ..

ونفض عليه مبتعدا عن قميصه .. بكفيه كل
هذا الاذلال ليوم واحد .. ونظر الى وجه الزبون
الذى كان يواصل التطلع اليها .. أترأها نامت
معه هو أيضا .. ؟ هل كان وجهه ميتا ونظراته
منفطة كما هو الآن .. قال عليه وهو يبتلمس
ريقه فى صعوبة ..

ـ خلاص يا معلم .. أنا أصلى عرفت كل
حاجة ..

وضحك المعلم فى سخرية :

ـ يا أخى انتيل .. هو أنت تعرف حاجة
خالص ! ..

وضحك المعلم .. وحز هذا التحدى فى نفس
عليه .. والتفت الزبون يسأل المعلم :

ـ عليها اشارات ؟ ..

أهو يقصد جسد نبة .. هيه ؟ .. ولكن
المعلم رد فى ثقة :

ـ ما فيش أى حاجة تدل على نوعها ولا
مصدرها .. بقت خرقة تخص الى يشتريها ..
ارتحت ..

ولم تبد على الزبون أى راحة .. كانت نبة
تنتطلع الى عليه وتأخذ أنفاسها فى صعوبة ..
وأراد عليه أن يهرب منها ومن الوكالة كلها
فهتف :

ـ المطر وقفت .. تنوكل على الله ..

ونفض الثلاثة .. وأشار المعلم للزبون أن يمضى
أولا .. ثم تبعه .. وهتف عليه :

ـ واد يا جمعة .. تعالى مانا ..

وأقبل الصبي راكضا .. ووقف المعلم أمام
« نبة » وهو يقول لها :

ـ عايزه ايه .. ؟ ..

قالت فى صوت قاطع :

ـ جايه معاكم ؟ ..

وامتقع وجه الزبون وضحك المعلم ضحكة
جافة وهو يسألها :

ـ خايفة على عمولتك ؟ ..

وأحس عليه بنبراته كأنها سكن .. والذى كان
واضحا أن المعلم لا يرفض لها طلبا واحتج الزبون
قائلا :

ـ دا كثير يا معلم ..

ولكن المعلم رد فى انشراح حقيقى :

ـ لا كثير ولا حاجة .. دى نبة واسطة الحير
بنا ..

هناك أشياء لا يعرفها عليه .. ولن يعرفها
أبدا .. لقد دخل هو الأخرج الذى لا حيلة
له فى منطقة لا يدخلها الا الأقوياء ..

وسار المعلم خارجا من الوكالة والزبون
بجانبه وظل عليه مترددا حتى سارت « نبة »
فسار هو على مبعدة منها والصبي بجانبه ..

طرق موحلة .. ممتعة بلا شمس .. والجسو
ممتلئ برائحة غريبة .. ساروا فى الطريق
المؤدى الى خارج المدينة .. فلم يقابلهم سائر ..
ورغم المطر الذى توقف كانت هناك ادخنة
ما زالت تتصاعد من جانبي الطريق .. أعشاب
متفحمة تمتد فى خطوط متعرجة ومتصلة .. وظل
الطريق يمتد حتى تكسر الأسفلت واختفى ..
وقال المعلم مبررا ان السيارة لن تسفهم فى
السير فى مثل هذا الطريق .. وحاولت « نبة »
أن تبطل .. من سيرها لكي تكون بجانب عليه
ولكنه احتسب بالصبي الذى كان يهتف فى دهشة
.. ياه .. آيه كل الحراب دا ؟ .. على جانب
الطريق كانت هناك بيوت محطمة .. كان هناك
زلزلا عنيفا أو قصفا بالقنابل الثقيلة قد

بالحفر العميقة . على أطرافها الآرام من الأثرية
 العالية . كأنها قبور أعمت وما زالت في انتظار
 الموتى . وقالت نيقة في توصل .. ينوه
 يا عليوه ! رد على يا خويا . وصاح المعلم الذي
 كانت أذنه معها .. خايغه من إيه يا نيقة ؟ قلت
 لك حيتجوزك يعنى حيتجوزك ! وقالت نيقة
 فى تحد . مش عايزاه يتجوزنى . المهم يرضى
 عني . قال المعلم فى سخرية .. هو ذا يصرف
 يرضى ولا لا ؟ وصرخ عليه فى حدة :

.. ما لكش دعوة بيه يا معلم ..

فوقف المعلم مذهولا . ونظر الى الزبون فى
 حرج بالغ ثم هتف :

- طيب يا عليوه .. حساىي معاك بعدين ..
 وواصلوا السير . كان الطريق ضيقا . مجرد
 ممر صغير وسط أحراش الغاب التي تمتد على
 الجانبين . كانت أوداقها الحشنة تسبب لهم
 جروحا صغيرة . وأصبح عليه يسير خلف المعلم
 الفاضل مباشرة ، وسارت نيقة بجوار الصبي
 الذي قال لها .. ولا تزعل نفسك يا ست نيقة
 والله أنت عجباىي . ولما أكبر حابىي راجل .
 إيه يعنى مرة واحدة . أنا سألت كل اللي في
 الوكالة كلهم قالوا ان مرة واحدة مش حاتث .
 وانتهى ممر الغاب الضيق . وبدت الأرض على
 الجانبين مليئة ببرك الماء الضحلة . تتألق على
 جوانبها بللورات الملح الأبيض المترب . وبدا عند
 حافة الأفق قوس قرع رفيع يوشك على الذوبان
 تحرك خلفه السحب السوداء . وارتفع صوت
 المعلم وهو يقول مجتدا . أوراق إيه ؟ .. اذا كنت
 حتكسرها ميت حنة .. أنت فاكرك نفسك
 حتركها .. قال الزبون .. برضه توريني
 الأوراق . قال المعلم وهو يزفر . حاوريها لك .
 بس مش لازم تعرف المصدر .. أه .. دى أسرار
 شغل . وكانت هناك ملاحظة كبيرة تعترض الطريق
 .. توجد عبرها أحجار عالية فوق سطح الماء
 وتقدم المعلم . ثم الزبون . وتأخر عليه بشكل
 تلقائى حتى عبر الصبي . ثم عبرت نيقة . وفى
 منتصف المسافة تمثرت قدماها وأوشكت أن
 تسقط فى منتصف الملاحه لولا أن عليوه أسرع
 وأمسك بها . نظرت إليه فى صمت لثرى عينيه
 ممتلئتين بالدموع . فادركت كم كانت قاسية
 عليه .. قالت .. سامحنى يا خويا .. سامحنى

أصايبها . كانت حيزاتها الداخلية تكشف عما
 فيها من آثام مضمحل . تبرز من خلال جدرانها
 عروق الحشب المتفحمة مثل أيد متوسلة .
 وقالت نيقة . فى صوت خافت . قلت أجى معاك
 اكون جنيك . فلم يرد عليها . لم يعد يصدق
 أى كلمة تقولها . وكان الزبون متوجسسا .
 يعتقد أنه يساق الى فنع ما . وظل المعلم يحدثه
 ليبعد الطمانينة إليه . وقالت نيقة .. اسبح
 يا عليوه .. آخذ عمولتى من البيصة دى ..
 وتجاوز وتروح بعيد .. أنا بأكرهم كلهم ..
 وقال الصبي فجأة .. أنا أصلى شغتك فى المخزن
 الورائى فضربته نيقة على رأسه ليصمت . وود
 عليه لو يسبك عصا غليظة ويحطم كل هذه
 الرؤوس . بما فيها رأس نيقة . كانت هناك
 ترعة صغيرة تعترضهم . فخلع المعلم الحذاء .
 وكذلك الزبون . ورفعت نيقة ثوبها فيسدا
 بياض فغذيها ناصعا . ووقف المعلم والزبون
 ينظران إليها فى جوع كأنهما لم يجربا طعم
 هذا اللحم من قبل . وخاضوا جميعا فى مياه
 الترعة الطنة . وعندما وصلوا الى الناحية
 الأخرى استند المعلم على عليوه وأسرع الصبي
 يسمح قدميه بطرف جليابه . ثم مسح قدمي
 الزبون . وليس كل منهما حذاء وواصلوا السير .
 كانت الأرض التي تحيط بهما أرضا يورا . تمانى
 من عطش عشرات السنين . شقوقها مفتوحة
 ولا يسكنها الا الفئران . تتطلع اليهم برؤوسها
 الصفرة دون خوف . فوقها تدور الطيور
 السوداء فى دوائر متصلة . تترقب اللحظة
 التي يففل فيها أى فار لكى تنقض عليه . وقالت
 نيقة فى لهجة فيها بعض من المرح المر .. يا
 سلام عليك يا عليوه ! لهو أنت كنت فاكرك نفسك
 أول راجل عرفته ولا إيه ؟ وقال الصبي فجأة
 .. اتجوزيني أنا يا ست نيقة .. وكان على
 امتداد الطريق حيوانات ميتة . قطط . وكلاب
 وحمر وأحصنة . متناثرات وسط الخلاء . يحيط
 عليها ذباب نهم وتنبه منها رائحة كريهة .
 ووضعت نيقة يدها بحنان على رأس الصبي
 وهتفت به .. أوعى تميظ . فقال الصبي فى
 مراة .. يعنى هو أنا يا عرف أعيط . وصرخ
 فيهم المعلم .. بطلوا كلام بقى .. خلصوني
 أفهام مع البية . وكانت الأرض من حولهم مليئة

•• وشعر لأول مرة بلمسة من الصدق والحنان في صوتها •• وود لو يضع رأسه على كتفها ويبيكي كل خساراته السابقة •• وأمسكت يده ووضعتها على صدرها •• فوق ثديها •• حتى أحس بحرارته تسرى في داخله •• كان مقرورا فزعا •• ولكن هذه اللمسة هدأت من روعه •• والتفت الصبي وابتمس لها •• وظل المعلم مشغولا في نقاشه مع الزبون ••

ثم ظهر المخزن أخيرا •• فجأة من وسط القراع الموحش •• له نفس اللون الأرضي •• تنمو على جوانبه إمشائش وينام على سقفه العطن الأخضر وكان من الصعب الوصول إليه دون دليل •• كان الانهاك قد أصابهم جميعا •• وبدت رقبة المعلم غليظة ولامعة من العرق ••

تقدم عليه مسرعا وأخرج مفتاحا فتم به التقل الضخم المعلق في عارضة حديدية ضخمة •• وسى المعلم باسم الله •• وبدت قوة عليه الحقيقية •• فقد رفع العارضة بفرده وبدأ ساعده مفتوحة المضلات والتي بها بعيدا •• وجلب الساب الحديدى بشدة فأصدر صوتا مزجيا لأن المفصل كلها كانت صدئة •• وانكشف جوف المخزن المظلم •• وزعم أضواء النهار فقد قال عليه ••

— حالا حاجيب كلوب ••

كان من الواضح أنه لا يوجد منفذ لهذا المخزن الضخم إلا هذا الباب •• وعندما غاب عليه في داخله انتهنز المعلم الفرصة وقال لنبة على مسمع من الصبي والزبون ••

— ما جربناش إحنا المخزن دا ••

اشاحت بوجهها بعيدا •• أدركت أنها في حاجة ماسة الى عليه •• في حاجة لأن تستبدل الشبوع الموحلة والمخازن الصدئة •• والغرف النزوية •• وأيام الرصيف المليئة بالحرارة وحملة المساومة والمعلمين السمان •• والمخبرين الخشنة والمهرين والقوادين •• كل الذين زحفوا على جسدها طويلا •• في حاجة لأن تستبدل كل هذا بجحر صفر تقوم بتنظيفه كل ساعة وتضيء فيه عشرات المصابيح •• كانت في حاجة الى هذا الأعرج المسكين الذى لا يحتاج اليه أحد ••

قال المعلم :

— الفاتحة قبل ما نخدل ••

فلم يبال به الزبون •• وقراها الصبي في استغراق •• وحاولت نبة أن تتذكر كلماتها •• وظهر عليه على باب المخزن والمصباح يسلم على يده وقال المعلم :

— اتفضل ••

تلقت الزبون حوله في ريبة فنظر اليه المعلم مستصغرا من شانه •• فتبعه الزبون صاغرا •• وقالت نبة لعلوه بود :

— عنك أنت ••

فأعطاه المصباح ••

كان المخزن واسعا •• يرن فيه الصوت بكآبة •• لم يكن مشحونا بالبضائع كما كان الزبون يتوهم لم يكن هناك الا الشيء الوحيد الذى جاؤوا من أجله ••

الدبابة •• واقفة في منتصف المخزن تماما •• جسدها المعدني متجه •• تنمكس عليه أضواء المصباح فتبعث فيه حركة غير محددة •• كانت الدبابة صامتة •• مثل كل الدبابات في لحظات الراحة •• عليها خليط من ذرات التراب والرمل ويقع الدم وتلوح منها رائحة البارود •• كان مدفعا موجها الى هدف بعيد •• وكانوا جميعا أدنى من مستواه •• تقدموا منها مبهورين حتى الذين شاهدوها من قبل •• كان لها حضور غامض أشبه بحيوان خرافي عن له أن يرتاح قليلا وسوف يفتق عندما يصف النوايا المرصودة له •• ومنذ أن فقدت الإشارات والعلامات التى كانت موجودة عليها لم تعد تنتمى الى أى جانب •• وربما لأجل هذا أصبحت ارتا مشاعا •• رفضها القاتلون فوقمت غنيمة سهلة لتجار الحردة الذين يرون كل شيء •• حتى الحروب •• ولم يسأل أحد نفسه •• ماذا سيفعل هذا الكائن الصامت عندما ترتفع العاول •• وتضطرم أفران الانصهار •• وتتراس قوالب الرمل كالترايب •• ويدغم الحديد ثمن ذلك الكبرياء التمس فيتحول الى ركام من الأشياء المهربة •• كانت الدبابة ما زالت متعالية غير آبهة بالهدير الذى ينتظرها •• ولكنها كانت حزينة ••

أنه مثلما حدث لساقه .. بترت تبقية من قبله
جزءا لا يمكن تمييزه .

كان المعلم والزبون قد توصلا سويا الى اتفاق
يسوده قليل من الود الحذر ..

قال الزبون : امتى تقدر تشيل ؟

قال المعلم : خذ أنت احتياطك واحنا تحت
أمرك .

وقال الزبون : على خيرة الله ..

وفجأة أمسك الزبون « الجنزير » وبقفزة
واحدة أصبح فوق الدبابة . وقرر فوق برج
الدبابة وهو يتسائل ..

— فيه حاجة جوه ؟

قال المعلم بفضلة وقد اكتشف أن الزبون عاد
للتردد مرة أخرى ..

— لا ..

ولم يبال الزبون بالفضلة وعاد يسأل :

— لا قذائف ولا مفرقات ولا مواد ملتهبة
ولا حاجة ؟

— يرووه .. قلنا لا ..

ثم التفت الى عليه ليؤكد كلماته وسأله :

— فيها حاجة الهيابة دى يا عليه ..

ولمعهشة الشديدة فوجئ برد عليه السريع:

— الحقيقة يا معلم احنا ما فتحناهاش ..

فانقلبت نظرتة وأصبحت بلون الدم . وأدرك
أن عليه قد أصاب من الصفقة مقتلا .. وصرخ
فى غيظ ..

— وبمدين فى اليوم الى مش جيعدى على خير
دا ؟ قلنا يا سيدنا البية الدار أمان .. معنى
فيها ايه .. قبيلة ذرية ..

قال الزبون فى نفس البرود :

— دى دبابية يا معلم .. وخارجة من حرب .
— معنى عاين ايه ؟

— الأصول .. حد يفتحها ويدخل يبص بصه
مش حانخيسر حاجة ..

وقال المعلم مهدداً ..

— أنا بمراحة الناس الكبار الى قرأيا مهتئين
بالبيعة دى .. وشن حايصجهم الأسلوب دا
أيدا ..

خلع الزبون نظارته فجأة : وبعت عيناه
غائرتان كأنهما ليستا موجودتين .

والتفت عليه الى وهو يقول فى حمة :

— أنت رجلك مقطوعة فى الحرب ؟

ورد عليه دون أن يفكر .

.. أيوه ..

— تبقى تدرى ..

— أعرف ايه ؟

— دى تبع مين ؟

ونظر عليه محرجا الى المعلم ثم هتف :

— دى تبع المعلم برعى ..

وأمسكه الزبون فجأة من ذراعه بعنف لم
يتوقعه وهو يصبح به :

— ما تلفش وتدور عليا ..!

وتدخل المعلم بينهما ليحسم النزاع ..

— الله .. هى بيعة ولا خناقة ؟

وقال عليه مدافعا عن نفسه :

— أنا كنت عسكرى مشاة حمار .. ايه فهمنى
فى الحاجات دى ؟

وسحب المعلم الزبون بعيدا واتجه به الى
الدبابة وخبط عليها وهو يقول :

— أنت مش يهك نوع الحديد .. فيه سبيكة
أحلى من كده ؟

وقال عليه وقد ازدادت درجة توتره :

— ملعون أبو دى شغلة . اشترى يا عم
وخلصنا ولا روح لحال سبيلك ..

ووافق الزبون فاكشف أنه أحدث موقفا لا
مبرر له . وأنه قد نسى الفرض الأساسى
من وجوده . فارتدى النظارة السوداء وتقدم
من المعلم وأخذ يشساركه فى اللق على أجزاء
الدبابة . وارتاح المعلم لذلك فهتف به :

تعال شوف هنا ..

وبدها يدوران حول الدبابة وهما يتبادلان اللق
والملاحظات . . ورفع عليه الصباح فرأى وجه
تبقية مضينا . وعينها متالقتين . كانت تنظر
اليه فى إشفاق . وتمنى لو يستطيع أن ينسى .
وأن يرحل منيا بعيدا .. ولكنه كان يدرك ..

وقال الزبون دون أن يابه بالتهديد :

« أنا ما طلبتشي أكثر من أصول الشغل ..
وصاح المعلم .. يلا يا عليوه .. أفتحها
له خليتنا نخلص .. »

وهتف عليوه .. أنا ..

صاح فيه الضابط تقدم يا عليوه نتقدم .
وكانت السجراء نائمة . والرمل ناعم كوجه
طفل وقف الجنود كلهم خلفه يترقبون خطواته .
تأمل المشائش التي تنمو في الطمشان . تأمل
الصخور والتضاريس التي تبدو كمن لم يمسه
بشر . وشم الهواء فلم تكن هناك رائحة . ولم
تكن هناك أى علامة في السماء البعيدة ولا على
حافة الأفق .

وضع عليوه قدمه اليمنى ليسير خطواته الأولى
فانسرب الرمل ناعما من تحت حذائه الغليظ .
وارتكز عليها بثقل جسمه فلم يحدث شيء .
وظلت قدمه الأخرى معلقة في الهواء . كان يعمل
مدفعا في يده اليمنى . ثم وضع قدمه اليسرى
فلم يحدث شيء . كان كل شيء صامتا ساكنا
هو وحده الذي يتحرك وأحس بقطرات العرق
وهي تتخرج من على رقائه لتلسمه في ظهره .
كانوا جميعا قد عبروا فيافي من الرمل والكتبان
والجثث المحترقة من آثار النبالم والمركبات
المحطمة والجرحى بلا عون .. والمصابين بالذهول من
شدة الضرب . ولكنه لم ير أرضا يمثل هذا
الانبساط ولا يمثل هذه البراة . رفع قلمه
اليمنى ثم وضع قدمه اليسرى ودوى الانفجار
هائلا ووجد نفسه يبتعد عن الأرض كأنه لن
يعود للمساه مرة أخرى .. فصرخ :

« لا يا معلم . كله الا كله . أنا جتني مش
خالصه .. »

وصاح فيه المعلم :

« انت ايه حكايتك يا عليوه . انت بتشتغل
حمايا ولا فنتشي ؟ »

« حنطلع تشوف الدبابة ولا لا ؟ »

قال عليوه :

« مش طالع .. أنا دخلت الحرب وخلص ..
هي كل حاجة لازم أخدنها بالم »

وضرب المعلم كفا بكف . ونظر للزيوسون
فاستقبله ببروده .. وعاد المعلم يلتفت مرة أخرى
الى الصبي وهو يهتف به :

« وله يا جمعة .. اطلع افتح برج الدبابة
وادخل .. حادك اجرة أسبوع والضوء شحيحا
زيادة . »

وتدخلت « نيقة » في هلع وامسكت كتف
الصبي :

« حرام عليك يا معلم .. »

فصرخ المعلم وقد ازدادت درجة حنقه :

« حرمت عليك عيشتك .. تطلعي انتي
بداله .. »

وانفتحت الى الصبي وقال محزنا :

« انت مش راجل يا وله ؟ ولا حتميل
حره زى عليوه ! »

قال الصبي في قوة :

« أنا راجل يا معلم .. »

وانزل يد « نيقة » من فوق كتفه وقال في
صوت خافت :

« أنا راجل يا ست نيقة .. »

وتحرك الى الدبابة . ورفع عليوه رأسه
فانفتحت عيونهما . وفكر عليوه .. لو كتب لهذا
الولد الحياة فسوف يشق طريقه كالكسكين الحامي .
وكانت الدبابة عالية فذهب الى مؤخرتها وتعلق
« بالجنزير » وأخذ يحاول بيديه وقدميه حتى
صعد فوق الحاجز المعدني . وزحف على بطنه
حتى أصبح في مواجهة البرج ووقف وهو يلتهب
وبدا الخوف يتسلل الى قلوبهم والصبي واقف
مكنا بجسده التحيل فوق الجسد المعدني الضخم

تراجع المعلم والزيون ونيقة الى الوراء حتى
التصقوا بجدران المخزن . وبقي عليوه واقفا
وحيدا في مواجهة الصبي . كل منهما يشهد
الآخر على ما سيحدث . كان عليوه يحسب أن

الصبي الصغير الذى تلعب كثيرا فى داخله قد ذهب . ولكنه وجهه الآن بجانب برج الدبابة . ينتجه اليه ويحاول فتحه .

فى البداية رفض باب البرج أن يفتح . كأنه يمنع الصبي فرصة أخيرة للتراجع . ولكن لم تكن هناك فرصة . انفتح الباب محدثا صوتا مزعجا . وانقض قلب عليه . وبدت عينا الصبي واسمتين وهو ينظر داخل الدبابة . ثم رفع طرف جلسابه وانزل فى داخلها وأحس عليه بفضة فى حلقه وانمض عينيه وأخذ يتمتم ببعض الأدعية القديمة ، وظل الصمت مخيبا على المخزن فى انتظار صوت الانفجار ولكن الانفجار لم يحدث . تأوه الصبي فقط فى الم . وسمع صوت التأوه واضحا ثم أطل الصبي برأسه شاحب الوجه جاحظ العينين وهو يهتف فى صوت مبحوح :

— فيه واحد ميت .

نصرخ عليه . يا نهار أسود . يا نهار أسود .

وأخذ يتقافز بمكازه . وأمسك «بالجنائز» ثم قفز فوقها وأوسع له الصبي مكانا فانزلق داخلها وهو يرتجف . كانت رائحة الفئونة ثقيلة .

ولمست يده أول ما لمست الحوذة المعدنية الباردة . فأحس بحرقه قاسية . ومد أصابعه الى البذلة «الكأكي» المنتفخة . فسمع صوت العظام الهشة وهو يتكسر بداخلها . فهتف . يا خويا . لم يكن يرى أى ملامح فى الظلام . ولم تكن هناك ملامح على العظام . ولكنه كان يعرفه . من بين عشرات الرفاق الذين ألغوا عليه بالسلام ورحلوا . ودورية التمام فى منتصف

الليل . ونداء البورى بعد سهرة من أرق الانتظار . الذين تقاسموا معه الخوف والسيجارة والطعام الرديء . والحلم بأجازة قصيرة تتوجها نزوة جنسية عابرة .

« يا خويا . جسمك بقى للبيع يا خويا . » كانت الدبابة ممتلئة بالقممات . كأنها كلمات التشهد الأخيرة . واكتشف الصبي أنه لم يكن عاجزا عن البكاء فأخذ يبكي فى حرقه . « هو أنت كنت تعرفه يا معلم عليسوه ؟ » واحتضن عليه البذلة الكأكية بما فيها من عظام . وأخذ يصعد . رغم أنه كان يسمع صوت تكسرها . ظل يواصل الصعود . وقف أمامهم على حافة الدبابة . كان يحصله مثل ذنب لا يقتفر . كانوا قد اقتربوا قليلا . ولكنهم حين رأوه عاودوا الابتعاد . « هبط من فوق الدبابة . كان حادثا تماما . أمسك الكومة ووضعها أمام المعلم والزبون . وصعد الصبي الى حافة البرج وهو يمسك الحوذة فى يده . وقال عليه . »

— اشترى يا معلم . تشتري بكام . . . ؟

وبلع المعلم ريقه . كان وجهه قد أصبح شاحبا وجف العرق من على رقبته . ثم قال :

— أدفنه يا عليه . عمل معروف أدفنه .

شيله من قدامى .

وانتفض عليه . كان داخله يـمـور بفضب أعمى . وقفز على رقبة المعلم وهو يصرخ :

— أدفنه ؟ أدفنه يا ولاد الكلب ؟ انتم ايه

فاكرين الحرب خلصت خلاص ! .

وأحس المعلم بقوة عليه . بأصابعه وهى تلفت على عنقه السمين فصرخ :

— رقبتي يا عليه . رقبتي . كان عليه

يراصل الضفدع وهو يهذى كالمجنون .

— أدفنه يا بن الكلب . هى الحرب خلصت

عشان أدفنه ؟

لم يحاول أحد أن يمنعه . ظلت نبتة واقفة وتسلل الزبون متجها الى الباب وظل الصبي واقفا فوق البندقية مسكا بالحوذة يتطلع نحو بقايا الجثة المشهمة وعيناه ممتلئتان بالدموع .

الحلة الكبرى : محمد المنسى فنديل

نجيب محفوظ ومرحلة لشكل الأصيل

د. عبد الحميد إبراهيم

- ١ -

ملحمة :

على أي حال هو أشبه بالحزام ، أو عمامة
اليمني ، أو بالسخط أو بالعقد ، وهي تشبيهات
استخدمها النقاد العرب القدامى . ومهمة النقد
حينئذ ليست في استعارة مصطلحات الوحدة
العضوية ، التي تركز على فناء الأجزاء من أجل
البؤرة أو المحور ، بل هي في توضيح كيفية
اللاحم ، بحيث يبدو هشا غير متمسك ، وجمال
الانتقال من موضوع إلى موضوع « على وجهه
سهل يختلسه اختلاسا دقيقا المعنى ، بحيث
لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول ، إلا
وقد وقع عليه اللثام لشدة الالتئام بينهما » .
والنتيجة إلى المناسبات التي تجعل « أجزاء الكلام
بعضها آخذ بأعناق بعض » وتعمل تأليف
الكلام « بحال حال البناء المحكم المتلائم الأجزاء »
وهي اقتباسات استنباطات استنباطات استخدمها
السيوطي ، وهو يتحدث عن فائدة علم المناسبة
في القرآن الكريم

- ٢ -

وقد استعار نجيب محفوظ في « ليالي ألف
ليلة » حكايات الليالي العربية ، وشكلها الخارجي
ليكتب ملحمة التاريخ العربي في نفسه .
وانجازاته وعقباته ، أنها الليالي ، أو أن أردنا
أن نقرب من مصطلح « أيام العرب » فنقول أنها
« أيام التاريخ » ، التي حفلت بها المسيرة
العربية ، وتميزت بجانها المأساوي ، من سلك
للفتيات ، وقتل للأبرياء . وظلم للرعية ، ومن
ثم كان تعبير الليالي بما يوحيه من جانب مأساوي
آخر عنده من تعبير الأيام ، بما يوحيه من جانب
فردى .

هناك مرحلة جديدة في أدب نجيب محفوظ
تتمثل بنوع خاص في « ملحمة الحرافيش ١٩٧٧م
وفي « ليالي القليلة وليلة » ١٩٨٢م وهي مرحلة
يستوحى فيها التراث ، لا في الموضوعات فحسب ،
بل وفي الشكل الفني . وليس عجيبا أن تتأخر
هذه المرحلة في حياة نجيب محفوظ ، فالعودة
إلى الماضي ، وفي الشكل بنوع خاص ، أمر محفوظ
بالمخاطرة وبغيل لي أن هناك في الأدب العربي
القديم وحدة ، تختلف عن الوحدة العضوية ،
ويمكن أن نسميها « وحدة تركيبيّة » تتجاوز فيها
الأجزاء وتنباس ، دون أن يفنى بعضها في البعض
وهذه الأجزاء تتساوى أمام الوظيفة العامة ، فلا
توجد نقطة هي مركز الدائرة ، ولا لحظة هي
لحظة الذروة ، تماما كالفراد القليلة ، أو كحبات
الرمال التي تنقسم ، أو كعمدة المسجد ، أو
كالوحدات الزخرفية في الأرابيسك ، فإن الأجزاء
في كل تلك المشبهات بها ، تتجاوز وتتساوى
أمام لمسؤولية العامة ، ولا تفقد كيانها الخاص .

ولا يعني هذا ضياع الرابطة الفنية ، والا لبدأ
العمل عينا مثل مكعبات الأطفال ، ولكن الرابطة
هنا تبدو هشة مرنة ، لا تصدر عن عقلانية
صارمة . أنها يكفي أن تكون مجرد لحام يربط
بين أجزاء السهل الفني . وقد يكون هذا اللحام
هو شخصية الشاعر ، أو شخصية الراوي ، أنه

نافذة ، لا تطمس روحه الاشياء • يعور بينه وبين الطبيب عبد القادر المهيني حوار ، نستشف منه السمات المميزة للحضارة العربية التي لا تقف عند ظواهر الاشياء ، أو عند العقل المحدود كما يمثلها هذا الطبيب •

وتظل لهذه الشخصيات حضورها الكامل خلال الحكايات ، بالاستثناء القليل ، وتعرف حينئذ كـان الرابطة الأساسية هي الصراع بين الخير والشر ، شهريار حائر لا يزال يتصرف من موقع الكبرياء ، وشهر زاد تسمى جاهدة لاقتلاع هذه الكبرياء ، يملأ الشيخ بطاقة عجيبة ، أما القهي فهو تلك الشخصية التي لم يستشرها المؤلف بدرجة كافية ، وكأن يمكن أن تفتح أمامه طاقات هائلة من الإبداع الفني ، فهو ذو وظيفة في الحياة العامة ، ودوره في السير الشعبية واضح • يجتمع فيه الجمهور وينشد فيه الشاعر ، وتطلق فيه الرواية ، وكان من الممكن للمؤلف أن يستغل هذه الوظيفة ، وأن يستغل القهي كشكل شعبي تنطلق منه الحكايات وكرمز جماهيري يفرض وجوده ، ولكن القهي يتلاشى الا نادرا داخل الرواية ، ويكتفى جمهوره بدور الملحق على الاحداث ، لما تقرير المصير فهو يتم بين العفاريات ، وحتى الجماهير التي انطلقت في نهاية الرواية مؤيدة معروف الاسكافي لم تنبعت من القهي ، وانما انبثقت فجأة من مكان مجهول ، وبطريقة مسرحية زائفة « وفي تجمع لا متبل له وجدوا أنفسهم بجسما عملاقا لا حدود له يجار بالاحتجاج والخوف من المستقبل ، تبودلت أنات الشكرى في هيئة همسات مبحوحة ، ثم غلظت واحتدمت الماراة - ثم تلاطمت كالصخور ، ص ٢٤١ »

- ٤ -

أما الحكايات فهي اثنتا عشرة حكاية ، مقبسة من الليالي العربية ، تتداخل ثم تتلاقى حول هدف واحد ، وهو تصوير الصراع بين الحاكم والمحكوم في التاريخ العربي ، حقا هو تصوير ذام ملي بالنزوات الشخصية تتكرر فيه « موتيفة »

ولم يكتف نجيب محفوظ بهذا الشكل التاريخي الشعبي ، بل منحه إسقاطات معاصرة ، وأصبح كتعليق على حياة العرب الراهنة ، لقد احتفظ بالحكايات الشعبية ، الأسماء ، والنهيات في غالب الأحيان ، ولكن ليقرها قراءة جديدة رمزية ، فالمارد الذي ينطلق من القمم هو رمز للقوة الخيرة ، وعبد الله البحري رمز للأمل الجديد ، وطاقية الاخفاء رمز للقوة الخارجية التي لا يستمدحها المرء من ذاته ، والسندباد رمز للمعرفة المفتوحة • الخ •

- ٣ -

ويخيل لي اذا لم أكن متعسفا أن الرواية تتركب من مقدمة ، وحكايات ، ونهاية •

أما المقدمة فهي كمادة السير الشعبية توحى بأن الموضوع الرئيس هو الصراع بين الخير والشر ، والذي يتخذ خلال الحكايات مظاهر متعددة . قد يكون هو الصراع بين عفاريات الخير والشر ، أو بين العامة والخاصة ، أو بين الحاكم والمحكومين •

ويتحدد الموضوع خلال حوار بين شهرزاد وأبيها الذي جاء ليهنئنا بالنجاة ، أنها تبدو تعيسة ، حقا قد عفا عنها السلطان ، ولكن رائحة الدم لا تزال تفوح ، والمملكة مليئة بالمسافقين ، أن السلطان لا يزال في مقام الحيرة والصراع طويل ، وعليها بمقام الصبر كما عليها الشيخ ، يقول لها أبوها « هـ حكمته » فتجيبه « وللشيطان أولياؤه » •

يقدم نجيب محفوظ شخصيات أربعة شهريار رمز الشر ، وشهر زاد رمز الخير والشيخ ، ومقهي الأمراء •

أما الشيخ فهو رمز للجانب الإيجابي للثقافة العربية • التي تعد الكافحين بطاقة هائلة من الصبر والمروعة ، كلهم قد تتلمذوا عليه ، ولكن اختلفت طرقهم به ذلك ، يصوره نجيب محفوظ هنا في صفتين تلخصان سمات الثقافة العربية وجانبها الإيجابي « لا شيء يخرج من هدوئه • الرضا في قلبه لا ينقص ولا يزيد » ، يعرف أن للعقل حدودا ، ويستشرف المستقبل في بصيرة

اساسية ، وهي « فليقطع عنقه » • ولكن الجماهير تكتسب كل خطوة شيئا جديدا ، وتخف حدة تلك الوثيفة المموية ، حتى تتلاشى في نهاية الرواية •

ويخيل لي أن تلك الحكايات تصور ثلاث مراحل في ملحمة مقاسومة الطفيلان ، وفي كل مرحلة تكتسب الجماهير شيئا جديدا ، وينمو لديها الوعي ويخلص السلطان تدريجيا من الكبرياء ويتفهم الضعف البشري ، حتى يقترب في النهاية من الجماهير ، حقا لا يتم ذلك بسهولة ، فكلما اكتسبت الجماهير شيئا ، نفسلت قوى الشر ممثلة في « زرمياحة وسغريوط » ، وهما من عفاريت الجن الكافرة ، التي تتفنن في خلق المتاعبات ، ولكن الجماهير ماضية في طريقها تقيد حتى من الفشل ، يمدحها الشيخ بطاقة من الصبر والحكمة ، وخاصة عند الملأ •

لما المرحلة الأولى فقد أسند دور البطولة فيها الى شخصيات من الطبقة العليا ، وقد اختارها القدر لأنها تحمل بعض عناصر الخير ، والمقاومة هنا تصدر عن روح فردى ، قد لا تقي دورها تماما ، أو تعمي بطريقة مضطربة إن قصاص ، وهو من عفاريت الجن المومنة ، يظهر لصنعان الجمالي ، وهو من اشراف التجار ، ويأمره بأن يقتل حاكم الحي على السلول فقد استفحل شره ويحاول صنعان ان يتهرب من هذا الواجب • ويتورط في مسائل جانبية كأن يقتصب بنتسا صغيرة لكي ينسى هدفه ، ولكن العفريت - وكأنه ضمير خفي - يطارده بالحاح ، فيسأله صنعان عن سبب اختياره هو بالذات فيجيبه «أني عفريت مؤمن ، قلت هذا رجل خيره أكثر من شره ، أجل له علاقات مريبة مع كبير الشرطة ، ولم يضورع عن الاستغلال أيام الغلاء ، ولكنه أشرف التجار ، وذو صدقات وعبادة وذو رحمة بالفقره ، لذلك أنرتك بالخلاص ، خلاص الحي من رأس الفساد وخلاص نفسك الآتية • وبدلا من أن تترك الهدف الواضح انهار بيتانك واركتيك جريمتك البشعة» ويقتل فاضل الحاكم في تصوير قدرى مأساوى فقد مد الحاكم ساليه « وانطرح على ظهره طلبا للراحة ثم أغضى عينيه » وكأنه يستدعيه لتنفيذ دوره • وحين انتهت صنعان من مهمته ، صرخ طالبا النجدة من عفريته ، الذي يرفض قائلا

« اذن تكون مؤامرة دورك فيها دور الاله وتقف الجدارة والتفكير والتوبة والخلاص » • فيصرخ صنعان « لا أريد أن أكون بطلا • فيجيبه العفريت « كن بطلا يا صنعان هذا قدرك » •

ويعمد صنعان ويعلق رواد القمى على قصته تعليقات غيبية ومستلمة لا تتفق الاهداف ولا الدوافع ، ولا تفهم من الجريمة الا سطوحها الخارجي ، تاجر طيب ، وهو أب وزوج وميسور الحال ، يتلبسه عفريت فيقدم على جرائم غامضة يقول حصدان طينشة المضاول « الله خالق الملك وصاحبه ، المتصرف في شئونه بما يشاء ، يقول للشيء كن فيكون ، من منكم كان يتصور هذا المصير لصنعان الجمالي ، صنعان يقتصب بنتا في العاشرة ويختنقها ، صنعان يقتل حاكم الحي في أول لقاء معه » •

واذا كان صنعان لم يتفهم هو أو جمهوره دوره تماما ، فان العفريت سنجام يظهر لجمصه البلطي ، كبير الشرطة ، لكي يجعله يتكشف نفسه ، لقد خرج جمصه مضطاد وفي نفسه شيء من الأسى والندم ، فقد أشرف على تنفيذ مقتل صديقه صنعان ومصادرة أمواله وتشريد أهله ، ويخرج له سنجام من القمقم ، ولكن لا يطلب منه صراحة قتل الحاكم الجديد ، بل يجعله يتكشف نفسه ويتخذ قراره • ظهر له يوما ودار بينهما الحوار الآتي :

« - انى أعيش في دنيا البشر •

— ماذا تعرف عن الكبراء ؟

— كل كبيرة وصغيرة ، ما هم الا لصصوص زوغاد •

لكنك تحميمهم بسيفيك البتار وتطارد أعداءهم الشرفاء من أهل الرأي والاجتهاد •

— انى منفذ الأوامر وطريقتي واضحة

— بل تطاردك لعة حماية المجرمين واضطهاد الشرفاء •

— ما فكر رجل وهو يؤدى واجبي هذا الا بهلك اذن فأنت أداة بلا عقل •

عآلى في خدعة واجبي فحسب •

— عذر من شأنه ان يهدر انسانية الانسان • واتخذ قراره وحده ، لكي يهرب من الحاح

سنجم ، وقتل الحاكم الجديد خليل الهمزاني وشعر يهود وصفاء « وقال لنفسه : ان الانسان اعظم مما تصور ، وان الدنيا التي اترفها لم تكن جديرة به على الاطلاق ، وان الاذعان لسلطوتها كان هوانا .. انه خطوة متقدمة بعد صنمان الجمالي ، واذا كان صنمان قد قتل فان جمصة هنا لم يقتل ، ولكن شبه لهم ويستغل نجيب محفوظ فكرة المسخ الى شخصية أخرى ، والتي تتكرر كثيرا في الليالي العربية ، فيجعل جمصة وبفضل سنجم يتحول الى صورة أخرى ، هو عبد الله الحمال ، ذلك وليت الحي الذي سيلعب دوره في المرحلة الثانية .

وعلى أي حال فقد اكتسبت الجماهير شيئا في تلك المرحلة ، فبعد مقتل جمصة البلطي يبدو السلطان شهريار كشيء ، لقد كان يود أن يتكفى بسجنه لولا وقاحته في المخاطبة ، ويتذكر حكايات شهر زاد وحديثها عن الموت ، ويعزم على التجوال منتكرا مع وزيره دندان ، عسله يتغلب على كآبته .

- ٥ -

يقول عبد الله الحمال « على الولي أن يقيم العدل من البداية فلا تقتم المفاسد علينا حياتنا » ص ٧٥ .

فنحن أمام مرحلة جديدة ، تميز فيها النضال بالوعي ، ومن ثم يقل في تلك المرحلة ظهور المفاريت ، التي تدفع أو توحى ، ويتحرك فيها الشخصيات على وعي بدورهم ، ان تلك المرحلة التي تتمثل في عبد الله الحمال، وهو امتداد لجمصة البلطي ، وفي فاضل بن صنمان الجمالي ، أي تتمثل في طبقة فقيرة ولكن ذات جذور الرستقرابية وقد اتخذت من الانضمام الى الجماعات السرية طريقا للمقاومة ، فهي مرحلة اتسمت بالتنظيم والجماعية .

ولكنها هجمت بدافع من الأهواء الشخصية فكان عبد الله الحمال كثيرا ما يردد « هل بقيت في الحياة بمعجزة لأعمل حسالا » ص ٦٣ ، واندفع الى عملية الاغتيالات السرية ، وكان ضمن المقتولين ابراهيم المطار لأنه اختلف معه يوما على أجرة حمل وأهانه ، وظهر له حينئذ سنجم

ليقول له « حسابك عند المطلع على ما في الصلور ، فحذار يا رجل » ، ولكن الرجل لم ينتبه الى ذلك الصبورت المخي ، وانطلق في سلسلة اغتياله ، وزاد تبعا لذلك ارحاب الحاكم وطارد الشيعة والخوارج ، بحثا عن المجرمين ، وسجن وقتل وعذب ، مما جعل فاضل صنمان يقول « انه يقتل ونحن ندفع الثمن » .

وحامت الشبهات حول الحال فهرب ، وحوله صديقه عبد الله البحري الى شخصية أخرى هو عبد الله البري ، وحين قبضت الشرطة على ممارفه ذهب اليهم ليعترف ولكن اودعوه دار الجسائين تحت اسم جديد هو عبد الله المجنون ، ولكن سنعرف فيما بعد أن العلم مسحلول ، فأب عزرائيل ، أتاه يوما في دار المجانين ، وشق له نفقا لا يستطيع شقه البشر ، وأمره بالخلاص وجاءه الفرج ، ولكن ليصبح « كالنا بلا هوية غايته فوق الاكوان » ص ١١٠ . وبهذا تحلل الى ولي من الاولياء ، الذين يخلقهم الشعب في خيالهم ، ويصبحون كارواج ملهمة ، تحفظ على التسبب توازنه في الملمات ، ويسندون اليهم الكثير من الكرامات ، وهذا ما يبرر ظهور المجنون خلال الرواية في لحظات مباغته ، تفعل كرامة ، ار تلقى حكمة غامضة ، ثم تنصرف .

أما فاضل صنمان فيطريقة تماثل الحكايات نعرف مصيره فيما بعد وفي حكاية « معروف الاسكافي » ، لقد كان يحل في داخله بذور سقوطه ، فكان يحلم بالسيطرة ، ولعل هذا هو سر التنافر الخفي بينه وبين الشيخ ، واستغلت زر مباحة هذا الضعف ، وكانت كشييطان فاوست منحت طاقة الاخطاء رمز القوة والبلدة ، ولكن بشرط ألا يستخدمها فيما يميله ضميره ، وانطلقت شهوراته المكبوتة ، وأصبح عبدا للطاغية ، فسرق واستهتر وقتل ، واعترف بذنوبه ، وضربت عنقه وقبل ان يلفظ أنفاسه صاح في ملاك الموت دأريه العدل « فرد عليه يهود « الله يفعل ما يشاء » .

- ٦ -

أما المرحلة الثالثة فان أبطالها من العامة ، ان نقطة البداية هنا صحيحة ، ولكن النتائج بطبيعة الحال لا تأتي دفعة واحدة ، فتصوّر حكاية « نور الدين ودنيا زاد » وحكاية « مفامرات عجر

ولا حاكما ولا كاتم سر ولا رجل الأمن فيأخذا
 «قوى الأشرار» ثم يردف «أراهم يعملون وقد ملا
 أخياء قلوبهم» وقد خبروا ضعف الإنسان •
 فيقول له عبد الله البحري «في مملكتنا المأزفة
 نجعل الحياء شرطا من شروط عشرة يجب أن
 نوفر في حكمانا» ص ١٧٢ •

أما حكاية «قوت القلوب» فهي تكشف عن
 انحلال تلك الطبقة، أنها جارية حاكم المي
 سليمان اريزي، وقد ازدادها كبير الشرطة المعين
 ابن ساوي لنفسه فأبت، فيسقيها مخدرا ثم
 يدفنها في صندوق، ويكاد رجب الحمال يذهب
 ضحية هذه المأزعة، ولكن قوت القلوب تتيق،
 وتخبرهم بالحقيقة، وأن زوجة الحاكم قد تآمرت
 مع المعين • ولكن الحاكم يستتر عليهما خوفا
 من الفضيحة •

لا اختيار إذن وكل الطرق مسدودة، إلا
 الطريق الذي يصنعه العامة، ويبدو يصيغ من
 الأمل ممثلا في «علاء الدين أبو الشامات»، الذي
 يصوره المؤلف بأسلوب أقرب إلى السير الشعبية
 «تحيل القوام، مشرق الوجه، ناعس الطرق
 فوق كل خد شامة» ص ١٨٦ وتنجذب نحوه
 الأفتدة، كل يحاول أن يكتسبه إلى جانبه،
 فاضل صنتعان يسعى إلى ضمه لصفوف المجاهدين
 ويردد عليه «المرعي الطيب جدير بالأسد» «أود
 أن أراك من جنود الله لا من دراويشه» • ويراه
 الشيخ البلخي في مولد سيدي الوراق فيسدد
 إليه نظره، ثم يتبعه في الظلام ويناديه باسمه
 ويدعوه إلى صداقته، ويقص عليه بأسلوب صوفي
 قصة الوراق، ويروي شيئا من حكمه، حتى يعد
 قلب الفتى لتقبل الطريقة، ثم يزوجه ابنته،
 ولكن القوة الغاشمة - ممثلة في كبير الشرطة -
 تتآمر على الفتى، أن الجماهير هنا تنتظر معجزة
 من السماء، لكي تنقذ الفتى، ولكن المعجزة
 لا تأتي فيقتل الفتى، وتصاب الجماهير بالأسى
 وبحزن أهل الفتى، نقول زوجته لأبيها «أني
 معذبة يا أبي» - فيقص عليهم الشيخ من حكايات
 الصوفية ما يسكك عليهم الأمل ويجعلهم يتعلقون
 برحمة الله •

ولا تضيق عبوة «علاء الدين» • فنعرف من
 القصة التالية - قصة «السلطان» - أن العامة
 وقد يتسوسا من الواقع لجأوا إلى ملكة الحشيش.

الحلاق» حلم طبقة العامة في التعلق بالطبقة العليا،
 في لحظة عبت تجميع زرمياحه وسحريوط بين
 نور الدين بياع المطور ودنيا زاد أخت شهرزاد،
 ثم تفصل بينهما بعد أن تعلق كل منها بالآخر •
 أما عجز الحلاق فهو رجل أعطاه الله حظ الفقراء
 وشهوة الأغنياء، يحلم أو يقوم - فقد اختلط الحلم
 بالحقيقة هنا - بمغامرات حسية مترفة، ويحاول
 جاعدا أن يكون مثل الطبقة الغنية، ويبحث عن
 المال بأية وسيلة حتى يناله، حينذاك يقول لحسن
 المطار «لا تشعري باحتقارك لا حق لك في
 ذلك، كلنا من صلب آدم، ولم يفرق بيننا
 فيما مضى إلا المال، ولا فرق اليوم بيننا»
 ص ١٤٣ • ولكن هبسه الاحلام لا تنتهي إلى
 شيء، فقد أصهر نور الدين إلى السلطان
 وأصبح عديله، أي جزءا من تلك الطبقة
 أما عجز فقد سخر منه سحريوط في إحدى
 المغامرات • وأوصى إليه أن فليكي القصر تنبأوا
 بأن المملكة لا يصلح حالها إلا إذا تولى أمرها
 الصماليك ومن ثم أمر السلطان بسوق الصماليك
 إليه، فاندس بينهم عجز • ثم اتضحت الحقيقة
 وأن السلطان لم يجمعهم إلا بحشا عن الشيعة
 والخوارج، ونال عجز نصيبه من التعذيب
 والامانة • وانتهت المأزعة وقد فاق عجز من أحلامه
 وصودرت أمواله، وعاد كما كان •

أما حكاية «أنيس الجليس» - ومثلها حكاية
 «قوت القلوب» فتعري الطبقة الحاكمة أهسام
 العامة • فحين أصبحت زرمياحة بأن الخير ينتعش
 تحولت إلى فاتنة وسكنت في الدار الحمراء،
 وسقط الرجال واحد بعد الآخر في هواها، حتى
 شهريار والوزير دزمان ونور الدين، وفي ليلة
 واعلت الواحد بعد الآخر في بيتها وفي أوقات
 متتالية، وألوهتهم أن زوجها قد جاء، فحسبهم
 عرايا في الاصونة، ثم صاحبت منتصرة «سوف
 يشاهد شعب السوق سلطانه وزجال دولته
 وهم يباعون عرايا»، لولا أن يظهر الجنون
 فجأة - وكأنه الحضر - فيتقلب على سحرها،
 وتتحول إلى دخان يتلاشى، ويخرج رجال الحكم
 من الاصونة، ويجعلهم يتسابقون عرايا إلى
 منازلهم قبل أن يحل الضوء • وحينذاك يظهر
 عبد الله البحري ويسأل صديقه الجنون «ما بالك
 تجنب الآسنة الفضيحة، فيجيبه «أشفقت أن
 يصبح الصباح فلا تجد الرعية سلطانا ولا وزيرا

الحاكم ويأمره بقتل المجنون والشيخ ، فيرفض معروف ، ويتذكر فاضل ضنجان وماسي صنمان وجيشة البلطي ، ويغضبه المفريت ويحمل معروف إلى الحاكم لمحاكمته ، ولكن الجماهير قد وعت ، فتجمعت وانطلقت تصيح :

- معروف يري -

- معروف رجم -

- معروف لن يموت -

- الويل لمن يسهه يسهه -

وبعدت معركة بينهم وبين الشرطة ، ويحضر السلطان بنفسه ، ويتخذ قرارا عجيبا بأن يتول معروف ولاية الحي ، وبذلك التقى وعى انجهود مع التفسير الذي حيث للسلطان ، فكانت تلك النتيجة الجديدة ، وتحول عبد الله للمجنون من ولي غاضب يفعل المجزات ، إلى واقع حي ، فاصبح كبير للشرطة تحت اسم جديده هو « عبد الله الماقل » .

- ٧ -

كان من الممكن ان تنتهي هذه الرواية عند تلك النهاية السعيدة ، ولكن المؤلف اضاف حكايتين ، هما « السندباد » و « البكاوي » . وتبدو هذه الاضافة مقحمة عند من تعودوا على القالب الحكائي ، الذي يعتمد على هيكل ينطور بالحدث حتى نهاية لا مزيد عليها . ولكن هذه الاضافة مميزة ينطق الحكايات الشعبية التراثية ، التي تتوقف بعد النهاية لتستخلص العبرة ، وتصفى الحساب ، وتعيد ترتيب البيت من جديد ، وتوزع التركة ، وتطمئن على مصير الشخصيات .

وهكذا كان دور « السندباد » و « البكاوي » ، وهو استخلاص العبرة الاولى بطريقة المسكة واستخلاص النتائج ، فعين عاد سندباد مترغا بالغربة استبعاد السلطان ، فقص رحلاته ، كانت تبدأ كل رحلة بمفرها ، يقدمه السندباد للسلطان ، وتنتهي بتعليق من السلطان ويصور خلال ذلك حوار ، وكاننا في مجلس معاوية مع عبيد بن شربة الجهمي . وقد ساهمت تلك

فيهدون كل يوم محكمة العدل الالهى - وكان قصة علاء الدين ويميلون محاكمة المجرمين ، وقد رأى شهريار في إحدى جولاته الليلية هذه المحاكمة فعرف الحقيقة وتبع المجرمين .

وبدا الميزان يتغير لصالح العامة ، على الرغم من نشاط زرميابه ، واختفت المفاريت ، ليظهر دور المجنون ، ذلك الولي الطيب الممثل لأحلام العامة ، فعند الأزمات كان يظهر بصورة مفاجئة ليصنع معجزة ، فهو الذي قتل كرم الاصيل لكي يجمع بين نور الدين ودنيا زاد ، وحين حامت التنبهات حوله تردد السلطان في قتله وصاوره الخوف لأول مرة في حياته ، مما جعل وزيره يقول له « ما هو الامجنون يا مولاي ولكن به سر لا يستهان به ، فليترك شأنه ، وما من ملكة الا وبها نفر من أمثاله ، لهم دورهم في العناية الالهية » . ص ١٢٤ . وهو الذي انقذ عجر الحلاق في الوقت المناسب ، مما جعله يقول له « اني مدين لك بحياتي أيها الولي الطيب » ص ١٢٣ . وهو الذي يتصدى لأنيس الجليس فيبطل كيدها وينقذ رجال الملكة .

ويحدث اناء هذا تغيير في شخصية شهريار ، وخاصة بعد أن عرته أنيس الجليس ، ولقد بدأ يحس بالضعف البشري ، وتغيرت خاتمة الحكايات في أغلب الأحيان ، ولم تعد تلتقى كثيرا بكلمة « فليضرب عنقه » ، فهو الذي جمع بين نور الدين ودنيا زاد ، وأصلح من عبث أشرار الفساريت وتهلل المجلس بالعرج ، وحين هتف في حكاية « قوت القلوب » بضرب عنق الممن وبجميلة ، تماسك من جديد وفتح غضبه ولعله تذكر هروبه لبل غاريا والاثم يطارده « ص ١٨٥

وتحدث المجزة الحقيقية على يد الصامة في حكاية « معروف الاسكافي » ، وهو رجل طيب وصابر على نكد زوجه ، يجد خاتم سليمان ، فينتقرب اليه الحكام ويفدق عليه المال ، لا يتنكر لأصحابه الفقراء من أمثال عجر الحلاق وإبراهيم السقاء ورجب الحال ، ويحمل السلطان على بوفر أرزاقهم ، فحلت بشاشة الأنس في رجوعهم محل تجاعيد الشقاء وأحيرة الحياة كما يعيون الجنة (ص ٢٣٥) . ويظهر له عفريت

الحكايات مع سكنايات شهر زاد في تطهير السلطان من كل تردده .

أما الثانية (البكايون) فهي فلسفة رعبية للحياة ولكن من وجهة نظر عربية ، فقد قرر أخيرا شهريار أن يهجر المال والولد والعرش ، وأن يبحث عن الخلاص ، فانطلق كيمسبح جديد حتى وجد صخرة وقد فتح له فيها طريق ، فسلكه حتى وصل الى مملكه ، عاش فيها منعما كأنها الجنة ، يباح له كل شيء ، ما عدا مايا واحدا كتب عليه : لا تقرب هذا الباب . ولكن فضوله يستيقظ ، فيفتح الباب وإذا بمسارد بعيدة الى الحياة من جديد ، تقوس ظهوره وطن في السن ، وذن اختيار مضى نحو الرجل يتخطى متشرة وارتمى آخر الصف وسرعان ما انخرط في البكاء مثلهم تحت الهلال .

وهكذا تتكرر قصة بدء الخليفة من جديد ، فضول تعقبه خطيئة ، وتوبة تعقبها محاولة جديدة ، في حركة استطاعت هذه الحكاية أن تجسدها ، وأن تجعلها تمكس موقف البشرية من ناحية ، وتشكيل الليالي العربية التي ترتد فيها النهاية الى البداية من ناحية ثانية ، وأن تمكس أيضا من الناحية الثالثة حركة الحضارة العربية والتي لحصها عبد الله العاقل في كلمة ، كانت كتمليق أخير أنه في الرواية « من غير الحق ان لم يجعل لأحد ثاني طريقا ولم يوتس أحدا من الوصول اليه ، وترك الخلق في مفاوز التحير يركضون ، وفي بحار الظن يفرقون فمن ظن أنه واصل فصله ، ومن ظن أنه فاصل منه ، فلا وصول اليه ولا مهرب منه ولا بد منه .

إن الرواية لم تقف عند الخاتمة السعيدة بالمفهوم الديني « تبات ونبات ، وصبيان وبنات » ، فالدينيا معبر ، أو كما وصفها أحد البكايين « دار العذاب » ص ٢٦٠ . وتلك هي فلسفة الحكايات الشعبية ، وهذا هو السر في كثرة حديثها عن الموت « حادم اللذات ومفرق الجماعات » ، والسر في نعمة الأسى التي تصاحب الحكاية الشعبية ، على الرغم مما فيها من لحظات سعيدة ، فهي لحظات زائلة شأن الحياة الدنيا . وتلك الحقيقة التي أدرکها أخيرا شهريار .

نجسد للتخلص حتى تحول الى روح من تلك الأرواح التي « تقيم تحت النخلة قريبا من اللسان الأخضر » . أنها روح ولي من الأولياء تكون مهمتها الألهام وحفظ التوازن وقت الشدائد . وتلك هي الحقيقة التي ينبغي أن يرحل من أجلها مستبداد فقد رأى في الحلم كان الرخ يرفرف بجناحيه ، فقال له الشيخ « لعلها دعوة الى السماء » .

وقد ظهر هذا الأسى عارما في نهاية ليالي نجيب محفوظ ، ومعبرا عنه بأسلوب حماسي متقد وكأنه يعكس رغبة شخصية للزائف يتطلع بها نحو السماء ، بعد أن خبر الدنيا وخبرته .

وقد يفرض علينا أن تقترب من نقطة تحتاج الى تحييص ، وهو موقف نجيب محفوظ من « العقل » و « الحكمة » . وقد يخيّل لي أن هذا الموقف لا يتلام مع مفهوم الحضارة العربية للبقاء والفناء .

يصور نجيب محفوظ خلال الرواية صراعا بين « العقل » في فاضل صنمان ، وبين « الحكمة » ممثلة في الشيخ ، فيبدو بينهما تناقض ، يظهر على السطح حين يحاول كل منهما أن يستقطب علاء الدين أبو الشامات . يحاول فاضل أن يبطئه عن طريق الفناء ، وأن يراه من جنود الله لا من دراويشه ، ويخبره أن « أهل الفناء يخلصون أنفسهم وأما أهل الجهاد يخلصون المباد » . ويحاول الشيخ أن يضمه الى طريقته فيحدث عن فاضل على اعتبار أنه مرحلة بدمها ما هو أفضل منها « شاب نبيل عرب ما يناسبه وقنع به » . أنه يجاهد الضلال على قدر صمته ثم يحاول أن يشد علاء الدين الى تلك المرحلة الفضلى « كل ما عليها فان الا وجهه ومن يفرح بالثاني فسوف ينتابها الحزن عندما يزول عنه ما يفرحه » كل شيء عبت سوى عبادته ، الحزن والوحشة في العالم كله ناجم عن النظر الى كل ما سوى الله » ص ١٩٧ .

صارما ، يحرك الأجيال في أدوار معلومة ، دورا بعد دور ، وجيلا بعد جيل . هذا المهندس التخطيطي يظهر هنا من جديد ، وفي ملحة الحرافيش أيضا ، فهو يحرك الخيوط كما رأينا من قبل في ثلاث مراحل وكل مرحلة بعد الأخرى لا تستطيع أن يتجاوز وضعها ، ومن ثم تأتي كل حكاية بعد الأخرى ضرورة أو احتالا ، كما يشترط أرسطو في حديثه عن الوحدة العضوية . وكأننا هنا نلتقي مرة أخرى بأجيال نجيب محفوظ ، والتي يأتي فيها كل جيل عقب الآخر في حركة متطورة نحو الامام .

وداخل هذا الشكل الخارجي الذي يقترب فيه المؤلف من بناء الليالي العربية ، نجس بجسو الليالي في اختلاط الجن والانس ، وظهور المغاريت ، والأدب المكتشف (ص ٩٣ و ١٢٦) والحديث عن كيد النساء في قصة أنيس الجليس ، وانحلال النساء المترفات من وجهة نظر العامة كما في قصة « قوت القلوب » ، والتحول من صورة إلى أخرى ، فنجبسه البطل يتحول إلى عبد الله الحمال ، ثم إلى عبد الله البري ثم إلى عبد الله المجنون ، وأخيرا إلى عبد الله العاقل ، وتداخل الحكايات . قصة فاضل تنتهي في قصة « طاقية الاخفاء » . ومداخلة أحلام العامة بالفقر يحصل على كنز أو على خاتم سليمان أو على طاقية الاخفاء ، أو يصبح عدل السلطان ، أو يقوم بفامرات ماجة مع نساء الطبقة الحاكمة

ورائحة الكتب القديمة تتناثر داخل هذه الرواية . فكاننا نطالع كتب التراث ، فمن حكم ووصايا نذكرنا بالمقد الفريد ، ومن ليالي يختلط فيها الشعر بالفناء تذكرنا بأبي الفرج الأصفهاني . ومن ليال صوفية نذكرنا بالامتناع والمؤانسة . ومن استخلاص العبرة عن طريق الحكايات (ملحق/ ٤) كما نرى في كليلته ودمنة .

وقد تبدو هذه الاجزاء مستقلة ، ولكنها في النهاية أجزاء داخلها متفقنا على تسميته بالوحدة التركيبية .

جامعة المنيا : د . محمد الحميد إبراهيم

يفترض نجيب محفوظ إذن أن هناك تنافرا بين العقل والحكمة ، ثم ينحاز في النهاية إلى الحكمة على حساب العقل ، فقد سقط فاضل عبدا لطاقية الاخفاء ، لأنه كان يحصل في داخله بذور سقوطه وهي حرصه على الدنيا والقرّة واللذة ، وتعرض الرواية - وبأسلوب يحمل مزاجا شخصيا سندا - على أن يتطلع نحو السماء ، ويحتفل بخروج شهر زاد بحثا عن الخلاص بعد أن هجر كل شيء .

واظن أن المفهوم القديم لموضوع « البقاء والفناء » يختلف عن هذا المزاج الشخصي . الذي يضرب بجذور عميقة في أعمال نجيب محفوظ ، وفي رحلته الواقعية التي كانت تنتهي الروايات فيها نهايات مستسلمة ، وحقا إن اصحاب وحدة الوجود يرون في الفناء غايتهم المنشودة ، ولكن أهل السلف ممن تمسكوا بجوهر القرآن والسنة يتحدثون عن البقاء كمرحلة بعد الفناء يصل المسلم ثم لا يبقى بل يعود إلى الأرض ليحقق أسماء الله الحسنى ، ويضربون المثل بعمرواح النبي صلى الله عليه وسلم ، فلم يكتف بالفناء في الحضرة الآلهية ، بل عاد إلى الأرض محملا بيزاد روي يحويه من السقوط .

وقد يقال إن نجيب محفوظ أشار إلى هذه المرحلة ، حين تحدث عن عبد الله العاقل بعد عبد الله المجنون ، وحين أنهى الرواية وقدم عبد الله العاقل ينتج صوب المدينة ، وهذا صحيح ، ولكنها إشارة حية ، لا تتناسب مع مظاهر الاختفاء بالخلاص والتخل عن الدنيا والحنين للنساء .

- ٩ -

وأمر آخر لم يتخلص فيه نجيب محفوظ من قديمه ، وهو صرامة التخطيط في هذا العمل ، فقد ذكرنا أن الوحدة التركيبية تحرس على رابطة . ولكنها رابطة ينبغي أن تكون هشة ، لا تصدر عن تخطيط عقلائي صارم ، ولكن نجيب محفوظ الذي كان يبدو في ثلاثيته مهندساً

منية أبو العجايب

فؤاد حجازي

بعت عجلتها ينف وينائم .. والسائق مجروح
.. نرف كثيرا ..

مالك وهذا العمل يا عبد الدايم ؟ البغل عهده
يا أميادنا ، من هنا يتحمل ثمة ؟ نطل نعدد
فيه طول عمرك . بدلا من علاوة منظرية ، يخصم
منك قسط شهري حتى نوفي حق البغل ! .
اللجنة على الجميع ، هذا ما أنا من العمل الميري:
اقسم أنه لو حدث شيء من عندنا فلن اتحمل
ملينا ، وهل كنت سائقه : أنت الرأس الكبير
هنا ، أنت أقدم موظف ، أنت الرئيس ، وأنت
الباشكاتب ، لا يعملون شيئا دون أمرك ، دون
امضائك ، من الذي جعلني رئيسا ؟ يا له من يوم
أغبر . ملعون أبو الأقدمية .

مالنا وهذه المسئوليات ؟ ورغم هذا ينقصون
من قدرنا ، ولا يعترفون بأهميتنا ! لكن صبرا
فلينحملها هؤلاء الشياطين ، لا يسمعون نصيحتي:
يا بني سق بالعقل ، خذ بالك من المطبات
ينسبون كالعريان . من الذي أمره بالخروج ،
وبعودة الصباح تسرى ؟ رتر الباء يكون وقت

ولتعد الواقعة ، ونشط الأسناد عبد الدايم
النسيان .. ولن يهدأ حتى يخلى نفسه من
المسئولية تماما ... ولن يعلم حتى يدرك أي
شبهة قد نمس المحيطين به . وهم قليلون :
مجلس بلدي منية أبو العجايب مكون من خمسة
موظفين و١٣ بغلا ، حسيبة لا يتوه فيها العداد .
ومنية أبو العجايب لا يسمع عنها أحد ، كأنها
صفر على شمال العالم ، ولكنها فجأة ذات صباح
ملعون أصبحت على يمينه ، وبفضل نشاط
« النعسان » اهتز سلكها التليفوني منها المركز
أنها ما زالت تعيش ، وأن بها حادثة تستحق
الاهتمام ، حادثة بلغ من أهميتها تأكيد
« النعسان » بضرورة حضور مفتش بيطري
المحافظة ، ورفض في حزم الاكتفاء بتبلغ طبيب
بيطري المركز . فالأمر في رأيه أخطر مما ظن
الجميع ، وزيادة في الحيلة ، اتصل هو شخصيا
بالمحافظة ورفض الاعتماد على افادة المركز ، آه ..
الضغل شغل ، انقلب البغل يساقه ، ومالت
العربة على جنبها - الأنباء الأولية التي وصلته أن
العربة لم تصبها أي عطب يذكر ، والبغل مزنوق

الطهيرة .. الحمر .. التراب .. هذا لا يفيك من المسئولية يا عبد الدائم .. كيف خرج دون علمك .. هل أشرف بنفسى على كل شيء ؟ ناقص اكس مكان البغال ! المحققون لا يمترقون بهذا الكلام .. ليس هذا مهما الآن .. اتقذ البغل أولا .. ثم يمكن تدبير كل شيء بعد ذلك .

انباء اخرى وصلت « النعسان » .. حالة البغل تزداد خطورة .. والنعسان لا يصلىق ما يقال له .. لا بد أن يتأكد بنفسه على الطبيعة ، فكل شيء أثناء نقله يقل ، هذا الكلام فهو يزيد .

البغل مسكين ، يرسل شخيرا يقطع القلوب .. وقلب « النعسان » يثب من الهلع ، والسائق النافذ أمره سهل ، يوجد مستشفى قريب فى المركز ، أما البغل المسكين فلا مستشفى له فى المحافظة كلها .

ماذا لو حدث المحذور ، ونفق البغل ؟ ماذا تصلى يا عبد الدائم ؟ قال الله ولا فالك يا شيع ، باذن الله سليمة ! لماذا لم يصل طبيب بيطرى المركز ؟ وأين مفتش بيطرى المحافظة ؟ وهات يالف فى يد التليفون .

خيل اليه ان كثرة الذب التى قام بها ، تكفى لكى ترد عليه أى بلد يظلمها ولو فى آخر الدنيا . ولكن المركز لا يرد وهو يعرف حجة .. يا سيدى عرفنا وبلغنا المسئولين .. قسما بالله انتم لا تعرفون شيئا .. البغل سينفق ، وسيخرب ببني ، وانتم تمزحون .. خمسة عيال وامهم يشحذون من يندك يا عبد الدائم ! اقلها كان يستنى عليه البغل لما ينتج اكبرهم فى الثانوية العامة .. المصيبة تاتى دون توقع ، ولا ترحم .

اصوات .. فى شيع اقتراح تعوم كائنا دون قصد من اذنى الأستاذ النعسان بضرورة رفع

العربة فوراً من فوق البغل ، وتخليصه من زنته ، والنعسان يفكر .. ويدبر .. لا بد من حضور الطبيب ، أو أخصف الايمان حضور أحدهما .. ماذا لو رفعت العربة وانفجر بركان من الدماء كانت العربة بتقلها تمنعه من السريان ؟ من يتحمل المسئولية ؟ البغل حيوان أكرس .. شخصت عيناه فى اعياء الى لا شيء ، كأنما تستنجد بقوة غير مرئية ، المسئولية يا اخوانا ، انتم لا تقفون شيئا ، وعندما اشتد لفظ المارة الذين استوقفهم الحادثة ، بضرورة عمل شيء ، صاح فيهم النعسان بصوت خائر :

— ما هو سليم أمه .. ولا هو يعنى من ورق الفسفس !

وكاد ربكة الناس الذين لا يظهرون الا فى الزينة أن تنسيه واجبا هاما لا يد من عمله ، سأل نفسه وأعاد السؤال متخذاً وضع المحقق فى أغلب الأحوال سيجر التحقيق الى طرف معيشة البغل ، ما الذى أدى الى وقوعه ، ربسا صحتة ليست على ما يرام واجبروه على العمل .. هل يأخذ البغل تفديته المقررة له ؟ لا بد من مراجعة السجلات وتسديدها بالكامل ، ينبغي أن يكون كل شيء جاهزا ، لا داعى لترك فلفة حافر ينفذ منها المحققون ، والسؤال يقود الى السؤال ، أسرع الى الكلاف .. سألته بقسوة .. راجع السجلات .. طالته دهشة الكلاف فنهزه ، دون أن يترك له فرصة للاستفسار : يا غبي كله لمصلحتك !

علم من اجابات الرجل الذى يهمهم بها دون اقتناع أن المقرر للبغال فى الميزانية قد نفذ ، وأنه لا بد من تمزيق البند حتى يتيسر لهم شراء عليقة جديدة .. وماذا تفعل أيها الغبي ؟

— بإصرف .. طول عمرنا على كلفه ..

البقال ، أوخها بتاريخ قديم ، واحفظ صورة بالملف في تاريخه وأخفي أصل الجواب . بعد الزينة . تصرف فيه !

سمع صوت سيارة في الخارج ، فنهض تلفانيا ، يصلح من وضع جاكته طويلة ذات ياقة عريضة ، ورفع حماله بنظونه الذي يصر على ألا تقل فتحة قمعه عن مسطرة كاملة ، كيف يضيقه مثل الأولاد الصغار ، الحشمة واجبة وهو قد تخطى الخمسين بقليل ، وبانت « قورته » عريضة لا تصالها بصلعة حديثة ، وكثر شعره الأبيض في سوافه وشاربه الذي نما أسفل فتحتي أنفه في خطين خفيفين . حبك ربطة الكرافتة التي لم يفكها أبدا من سنوات طويلة .

الغقى لما يسعد ، يسعد مرة واحدة . كنا نريد طبيبا ، حضر اثنان . لا داعي لاضاعة الوقت ، القهوة واجبة . هو يريد أن ينتهى ، وهما يشربان القهوة في تؤدة . بعد أن اقتربت روحه من حلقه قال أحدهما :

— بينا يا جماعة .

دماء قانية ، اختلطت بالطين . لا يجسر أحد على الاقتراب . فزع النعسان لمراى الدماء . جفل الطبيبان قليلا . ولكن برودة المهنة عاودتهما . واطمان ثلاثتهم عندما نيينوا أن الدماء لم تنزف من البقل .

— خدوش بسيطة . . خير ان شاء الله .

تنهد النعسان « بارنيان » كمن يتنهذ بعد حلم مزعج يفسره له أحدهم تفسيراً يرضيه ، حانت منه التفاتة للرجل المسجى في الدماء والطين . لا يصدر عنه أدنى آثين . وبحساس يشوبه القتور حاول القضاء اللوم على الموجودين لعدم عنايتهم به ، ولكن القنور غلبه في النهاية . وأسلم أمره لله تماما عندما أبلغه أحدهم أن الرجل مات .

للقصوه : فؤاد حجازي

المحققون لا يعرفون التصرف ، لن يصدقوا أنك تصرفت في عليقة على الحساب ، سيقولون أنك أنقصت المقرر من التقذية ، وأدى ذلك الى ضعف البقل ، وسقوطه . يا لمصيبة ! شكك في محله يا عبد الدائم . لست أدري ماذا كانوا يفعلون لو لم يكن رجل مثل معهم ؟ الذنب ذنب المحافظة . كل سنة تحدد لهم في الميزانية الكمية التي تتناولها البقال ، ويتولون هم انقاصها . وفي آخر السنة يتولون هم أيضا تعزيزها ، لماذا وجع الدماغ يا ناس ، الرجل الذي يجلس في مكتبه هناك كيف يعرف كمية العليقة اللازمة لبقل ، أو حتى لجش صغبر ؟ فاكرين تقليل المبلغ المقترح شطاره !

وحتى يتم التعزيز ، وحتى تقوم بالمراسلات ، والأخذ . والرء . هل ننتظر حتى تنفق البقال ؟

طبعا لازم نتصرف ، ولكن الرسمىات لا تعرف هذا التصرف ، عندك فلوس في البند اصرف ، لا يوجد لا تصرف . كلام جميل ، ولكن اذا نفقت البقال لن يتكلموا بهذا الطريقة . لماذا لم تعمل خط سير وتحضر بنفسك ؟ لماذا لم تعمل الميزانية في وقتها ؟ لماذا ، ولماذا ؟ هذه عندهم سهلة وكثيرة . وعندما كنا نذهب اليهم كنا ندوخ ورامهم دون طائل كاننا نطلب زيادة الاعتماد لابنائنا ، ولكنهم لا يفهمون أن ابناءنا ليسوا عهدة ، ومن نطلب لهم زيادة الاعتماد ، عندما يحتاجون الى ملابس ونجور على اعتماد الأغذية ، الا يمكننا تعزيز بند التقذية ؟ واذا مرضوا ولم نجد في المربى بندا للتصرف على الأدوية ! مصيبة الانسان أنه ليس عهدة أحد ، انتفض فجأة كمن هاجمه ثور هائج :

— لي ما قتلش أن العليقة انتهت .

— سيادتك كنت مشغول بعد ما رجعت من الاجازة . .

— حاجة زى دى لازم تفكرنى بها . .

لا جدوى من الكلام الآن ، بسرعة البرق خط رسالة الى المحافظة للمطالبة بتعزيز بند تقذية

بينى وبين البحر

عبد المنعم عواد يوسف

(٢)

بينى وبين البحر آصرة :، ويحرمنى ركوب
البحر ،
قرصان يتوَج رأسه بمصابة سوداء ،
كانت ذات يوم كالنقيع ، أحالها كُرُ
السنين الدُّهم كالحمة .
إلى لونٍ القنار ، كنفسه السوداء .
من ذا ينتقذ البحار ؟ عاش ملازماً للشط .
لم تذهب سفينته إلى أهل البحار ، تظل
جائمة
ويبقى لاثداً بالوهم ، يحلم أن رحلته ستبدأ ،
في صباح طيب ، تنصرم الأيام ، والبحار
يدفعه الحنين .

(١)

بينى وبين البحر آصرة ، ويحرمنى احتضان
عبابه
خولى القديم ، ومشهد المتناثرين على
سواحله ،
ضحايا عشق . وصلدى للحن خافت :
غناه صياد عجوز ، ذات يوم لم تلج شمس
له ،
فرَد الشباك على شواطئه ، وأرغى جفنه ،
روياً تعاوده بأن عروسة البحر الجميلة ،
سوف تخطفه لها زوجاً ، وتتحفه بدرى
الكنوز ،
غفا على أمل ، فعات .

برقه الخوف القديم ،

فمن تراه سينتقد البحار من هذا الشتات ؟

(٣)

بينى وبين البحر آصرة ، ولستُ السندباد ،
يقوده شبق إلى غوص الغمار ، يذوب في
في أحضانه عشقا .

يغيب يغيب ، ثم يعود ثقله الكنوز ،

أخاف ، لست السندباد ، يقودني عشق إلى

تلك البحار ،

إلى مجاهلها ، يعود محملاً بالغار ،

حين أعود ، لو سأعود ، أرجع لست أحمل

غير أصداف المحار ،

أعود يُثقلني الغناء ، أعود يشطرنج التمرق ،

بين نشوة رغبتي في أن أعود إلى احتضان

البحر ،

والمح الذي مازال في حلقى ،

على الأمل الذي وكى وفاتي .

(٤)

بينى وبين البحر آصرة ، وبين اللد ، بين

الجزر ،

أترك مهجتي للموج ، أطفو نارة للسطح ،

أهبط نارة للقاع ،

بين اللد ، بين الجزر ، بين السطح ، بين

القاع ،

أترك مهجتي للبحر ،

هأنذا ، وهذا العشق يُطعنى إلى تياره

المجنون ،

يغرقني لينقلني ، وينقلني ليغرقني ،

وأنت البحر ، أنت العشق ، أنت الموت ،

أنت البعث ،

أنت الداء ، أنت البرء ، أنت نعمة الأعماق

خلني في منا حينك ، خلني موجة تعروك ،

وانفضني إلى ذرات .

(٥)

بينى وبين البحر آصرة ، ويحرقني الجلوس

على شواطئه ،

أراقب قرصها الذهبي ، حين تغيب في

أعماقه ،

حين تحلق في سكون :

ومن تراه يكون هذا المشرع الأحقاد نحو

الأفق ،

من هذا المحدث في انتظار علامة تأتيه من

خلف البحار ؟

أخاف من نظراته الغرساء ، تلسفي أفر ،

ألوذ ملتجئاً إلى أعماق أعماق ،

وحتى متعة النظر البريء إلى انفستاح الأفق

توأد ،

أيها العصر الكثيب :

سلبتنا فرح القلوب الخاليات .

القاهرة : عبد المنعم عواد يوسف

المنسيك

يوسف أبوريّة

حتى ثقلت نجفونها ، ولم ترفع عينها الساعمة
عن وجهه ، حتى أخفها النوم .

وانطلق صراخ أمها من الخارج ، فقامت منتبضة
فزة باكية ، حملها وهو حائر بها .

خرج الى الصالة ، ورأى انقباض وجهها
الصغير ، ويدعا مملودة الى الحجرة التي ينطلق
منها الصراخ ، التفت حولها العمت ، وقلن :

- لا حول ولا قوة الا بالله .

وطلبت أن يخرج بها الى الفسحة ، حتى لا
يزعجها الصراخ ، واشتت بكأؤما ، واشتت
رغبتها في الدخول الى الحجرة ، وراح يجسم اللعب
التي قد تلهيها ، كان يعرف أنها تحب ذلك القفل
الأسود الكبير المعلق في الباب الغربي ، فأخذها
اليه ، ظلت تضرب القفل في خشب الباب ،
تتوقف فجأة عن اللعب وتنتصت ، وتعيّن ملامح
وجهها . وسمع أبوها أصوات الرجال عند
الطاحونة .

يسك أحدهم الشمعة ، والآخر قبض على ذيل
الجلباب بأستانه ، قال لنفسه .

ستقوم الطاحونة ، وتلفي الصوت ، فلا
تسمعه أسماء ، ولا يسمعه الجار المظفل .

أخذها الى نافذة الطاحونة لترى الرجال قد
استماتوا على اليد الحديد يلفونها بقوة ، والطارة
الكبيرة تسرع في دوراتها كتور هائج ، ومكنت
تنظر حتى ملأ المخان المكان . فقدم بها على الكنية
في الهواء المتجدد ، الى أن جاءت العمة مندفعة
تجفف يدها في صدرها ، قالت :

- الحمد لله . قامت بالسلاطة .

سألها :

سولد ولا بنت ؟

الباب الغربي مفتوح لاستقبال هواء البحر
المنعشي ، وساعة الغروب ينفذ منه الضوء الأصفر
الذي يستطيل حتى يرتقى على الجدار ، يتطلى
ليخرج من النافذة المظلة على السلم .

من الباب الغربي تتدرج أسماء الى الفسحة
ينتشر على أرضها تراب ناعم لا يقضى عليه ماء
الطيبخ والفسيل والاستحمام .

وهناك - في الفسحة - تطلى الطاحونة ظهرها
للغار ، تطل نافذتها - المسودة القضبان - على
البشر الساخنة ، وحفرة ماسورة العادم ، تطلق
دخاناً أسود يترفع في الهواء حتى يخل عشة
الدجاج ، قوة السطح .

هي تتدرج نحت عشة الفرن ، بنما جدها
من طوبة حمراء وطوبة سوداء ، وعرشها
بالخوص والجريد ، وفرش سقفها بالقش ، لتحس
الفرن الراقدة في الركن كفعل الجاعوس . أسماء
تنزل تراب الفرن الأسود ، وتدسه هناك في فتحة
صندوق الفلال البارك كجمل عجوز ، وتسحب
عود المطبخ ، لتبكت في التبراب ، تبكت في
التراب ، يعود المطبخ ، ويدعا صغيرة لينة ،
لكنها تصر : وتخرج الطوبة والطوبة حتى تعثر
على اللدودة ، تمسكها بين أصبعيها الصغيرتين
وتقربها من عينها ، تركنها وتواصل الحفر .
هي لا تعلم أن الحفرة عميقة ، وبميدة الأعوار
لا تحظى يا أسماء فها هنا ترقد العظام ، لا
تتحركي .

وكانت العمت حين أقبطن ، ودخلن الدار
قلن لأبيها .

- نوم أسماء .

وارب الضيف ، وطرد الذباب المكس على
السريير ، أخفها في حضنه ، وكان قد لقها
البرازة ، وراح يدهد على كتفها ، مدممة منتظية

قالت :

• بنت *

سألتها :

• عاملة ايه ؟ *

قالت :

• بين الحياة والموت *

واكدت انها لن تعيش : وقالت بعد ان لم

المخلفات القديمة :

• نلى دأهية •• المهم سلامة الكبيرة *

وعاد ينظر الى أسماء ، فإراها مبتسمة ، مستعدة
للعب ، مشيرة الى القفل المعلق على الباب ، وحسبها
بين ذراعيه بفرح شديد *

اجتمعت العمات على الكتبة ، وقلن :

• أسماء بالدنيا *

وهمسن فيما بينهن :

• البنت حنة من أسماء ، نفس الوش *

ثالث واحدة :

• بعد الشر ، أسماء جميلينة *

سألن :

• البنت صاحبة ؟ *

قالت واحدة :

• عاشت ثلاث ثواني ، بعدها شهقت

ثلاث مرات ، وماتت *

وطلبن من الأب التصرف فى دفنها ، قال :

• أخدنها وأدفنها فى تربتها بعد الظهر *

وقلت :

• لا تربة ولا يحزنون ، هات حد يحضر لها فى

الحوش *

وخرجت الداية بالميتة ، قطعت لحم داكنة
مزرق ، أخذتها الى الحمام ، ومدتها على الطبلية ،
خلعت الداية جلبابها ، وبدأت تنزج الماء من
الطست ، وتتلو الآيات *

وقام الأب ليشتري قطعة القماش الأبيض ،
وواحدة من العمات صمغت الى السطح تمسك
دجاجة ، وواحدة انكفأت على المنخل تنقى الأرض
من الطوب الصغير *

جاء الرجل بفاسه ، روى جلبابه على القرن ،
وعقد ذيل القميص ثم ثقل فى كفيه ، ضرب
الأرض ضربات قوية ، وأسماء على كتف أبيها

ترقب الرجل ، مستمتعة بمشاهدة جديدة ، روى
من الحفرة فردة نعل قديم ، وسكينة صدئة ،
قلبها بين يديه ، قال :

• خسارة *

وركنها بجوار الجلباب ، ثم جلب الطوب
الأحمر فى مقلف ، صفه الرجل فى الحفرة
ورش عليه الرمل ، ثم صفق بيده :

• هاتوا البنت *

أقبلت بها الداية ، تحملها بين يديها ، ملفوفة
فى كفنها ، صغيرة بطول ذراع ، والعمات من
خلفها لا يدرين أيجزن أم يفرغن . الحق أن العمات
ناقشن الأمر فيما بينهن ، وتوصلن الى أن الميتة
لا تستحق الحزن ، فهن لم يعاشرنها ، ثم
أن موتها رحمة من الله ، فالأم المسكينة لا تقدر
على خدمة طفلتين ، وأسماء طيلة أيام الحمل
ضجعة هزيلة ، وإن شاء الله ستفريق وتسمن
بعد رحيل الأخرى *

ووقف الجميع حول الحفرة الصغيرة ، ونطقن
واحدة فجأة كأنها نسيبت أمرا :

• حنسمى البنت ايه ؟ *

سأل الأب :

• لازم ؟ *

قال الرجل :

• لازم *

ردت الداية ساخطة :

• ولا نسمى ولا حاجة ، واحنا حنلحمها *

قال الرجل المؤمن المريض على قدمية الموت :

• لازم نسميها ، وتقوم بالواجب *

قال الأب :

• نعمل اللى علينا *

قالت الداية :

• نسميها النسيمة *

وارتاح الجميع للتسمية ، ومد الرجل يده
الى اللفة بحرص ، وردد على ساقه - وحطها بأمان
جهة القبلة ، قرأت العمات الفاتحة ، ثم استدار
الرجل ليهيل التراب من كل جانب ، فهرعت
العمات الى الداخل يصحن وينفخن جلابييهن من
الغباب ، وظل الأب واقفا بينما أسماء متشبثة به
ناسية العالم من حولها *

القاهرة : يوسف أبو ربه

السيدة

عبد الكريم السباعي

أحياناً أضمّد للجبل ينبغ على ظهري ..
أنهض بالحمل خفيفاً لا أتعثر
أعجب للأكتاف الهشه !
أحياناً تقصصني القشه
أتكسر كأناء خزي
يسقط. من كف مُرّعشه :
...

من منكم يرميني بالوردة ..
من يرميني بالحجر المسنون ؟
ها أنا ذا أتوضأ بلمعالي
لصلاة العشق
وأترنح ..
أسقط. بين السيفين
العقل الراجح
والقلب المجنون !
...

أتقدم بعض الوقت
ألتأخر بعض الوقت

لكني لا أصل بقاتاً في الموعد ..
السيدة انتظرت دهرأ ومضت .
السيدة انتظرت ..
السيدة ...
وصلت الليلة في الموعد
فتخطفني الموت !
فتخطفني الموت !

كل الأنهار اتخذت مجراها في جسدي
وغرقت ضفافاً وأخاديد ودالات
تكنزني حوصلة الطير ..
وتشربني أعراق الغابات !
يرقد عظمي الأبيض في بطن الحوت
وروحى كالصفور ترفرف في الظلمات !
من غيرك يجمع أشلاى
ويعيد إلى وجهي القسيات ؟
من غيرك يا حبي المتأخر
يا سيد هذا الوقت
وسيد كل الأوقات ؟ !

ملبورن : عبد الكريم السباعي

فى شهر أكتوبر الماضى ، رحل عن عالمنا ، محمود دياب . فاحتملت برحيله خسارتنا لثالثون أبرز كتاب جيله المسرحيين : ميخائيل رومان ، ونجيب سرور ، ومحمود دياب . لكل منهم مذاقه الفنى ، ولفته وطابعه . ولكنهم شكلوا جوانب رؤية واحدة متكاملة ، لانسان هذا الوطن وهيموه واشواقه فى هذا العصر . وضموا فيما بينهم ملامح جماليات الدراما المصرية فى مرحلة جديدة من مراحل تطورها ، بعدما كان قد تم لها من تطوري أعمال الجيل السابق، والى جانب ما كان ذلك الجيل يواصل تحقيقه بأسسه ، ومفرداته ، ورؤاه الفكرية الجمالية للمسرح المصرى .

لم يكن محمود دياب فلاحا ، ولم ينشأ فى الريف . ولكنه كان مثل كل متفقد مصرى أصيل ومبدع ، يعمل فى وجدانه ، وفى وعيه تلك « المعرفة » العميقة الغامضة ، وذلك « الولع » التواق الى تحويل معرفته الفطرية الى وعى : كان يعمل معرفته الخاصة ، وولمه العمل بالتراث الذى صنعه ريف مصر فى غمار ابداع الفلاح المصرى لعلمه العمل والوجدانى ، الانتاجى والجمالى معا .

ولعله ، بسبب تلك المعرفة وذلك الوعى ، ارتبط اسم محمود دياب - الكاتب الدرامى - بالسمى الى ابداع لغة مسرحية خاصة ، تفرد جلورها فى لغة « السامر » الريفى المصرى ، وتستفيد بوعى بما حقته أعمال يوسف ادريس ونعمان عاشموسر وسعد الدين وهبه والفريد فرج . على ان محمود دياب كتب أعماله وهو وانف على أرض البحث عن أصالة الشكل - مثل يوسف والفريد - واليقين من امكانية تحرر الانسان المصرى من التخلف والخرافة والظلم والامكانية تحقق حلم العدل والمعرفة والحرية - مثل نعمان ويوسف والفريد - ولكن مع اضافة وعى جيله بما يتطلبه تحقيق الأصالة وتحقيق الاخلاص من احتشاد ومعاونة فى طلب المعرفة ، وفى السعى لرهافة الحساسية، وفى الجهد لتحقيق الوعى بازدواج المذهب من الواقع الاجتماعى ، ومن تطلعات ازوغاد الافراد - بمعنى حمايته - أو حماية ذكراه، بعد أن ساهموا فى ذبحه بحملات منتظمة، مكتوبة أو شفاهية : لأن محمود دياب كان يعرف كل ذلك ، وكان يعاني ما عرفه بصلق ورهافة وشجاعة وكان يحول عذابه دائما ، ومعرفته ووعيه ، الى « كتابة » فقد أثر قبل النهاية أن ينسحب ، وأن يكتب وصاياه فى ابداعاته الأخيرة : وفيها يجسد وعيه وعذابه ويقينه ، وفرحه باليقين ، وفيها يحدد « الأعداء » فى الواقع العام ، أو فى الأوغاد الأفراد ويحدد معرفته بما يمتلكه - ويمنحه لنا - من ايمان بتحقيق الحلم الثمين .

على مدى عشرين سنة من العمل الإبداعى ، ترك لنا ذلك « المعامى » الذى عاش بالمنطق والحلم معا : ثلاثة أعمال روائية ، وست مسرحيات طويلة ، وأربعة قصيرة . وعددا كبيرا من القصص القصيرة ، والأشعار ، والذكرات والتأملات .

على مدى عشرين سنة . أضاف محمود دياب الى عالمنا ما يجعله أجمل والرب الى الفهم ، وأكثر رهافة ، وزودنا بما يجعلنا أكثر وعيا ، وأكثر قدرة على التحمل - اذا شئنا - ثم رحل وترك لنا - على الأقل - حق استثماره . والاستثمار - كما نعرف - وجوه كثيرة .

سامي خشبة

البُورْتِيَّة

شمس الدين موسى

اتشمم روائح ليال طويلة قديمة ، وأصلنا بها
أهلنا التي تراكمت كجبل عال .. الحرب ..
والمرض .. والسجن والسفر .. والتسابق فوق
حشائش حديق الأورمان اليانعة أخضراء .. الليالي
الطويلة تحت ضوء شمع ندون على أشعتها
الضعيفة كل ما كانت تنبض به المروق ..
بادرنى :

— لقد أعددت لك البورتية الذى وعدتك به !
تذكرت أن صديقى قد مكث بالخارج سنوات
طويلة .. لا يزال وجهه يحمل قسماته القديمة ،
وإن أصابها الكثير من التغيير .. الذقن كثيف
تسللت خلال مجموعات من الخيوط البيضاء
الرفيعة .. تراجعت شعر الرأس خاصة فى مقدم
الرأس .. أعادتني ابتسامته الرقيقة الى أيام
خلت .. كنا نواصل الليل بالنهار والنهار
بالليل .. تذكرت عبارته الماثورة التى نسبتها
فى الفترة السابقة .. استغرقتنا المناقشات العادة
والساختة حول كل شيء .. الحب .. والزواج ..
ونكبة يونية .. ومظاهرات الطلبة التى انتشرت
حاملة آمالا مكتوبة لجيئنا الذى تجاوز بعض
أفراده سنوات الدراسة ..

وسط زحام الأيام التى توالى وراء بعضها —
كادت تنسوه متى الكثير من المعالم لأشخاص
عديدين أحسست أن علاقتى بهم تحولت الى طيف
أو ذكرى ، أو حالة شجن تتكشف فى كلمة ما ،
أو اسم مكان أصبح أثيرا الى نفس المتلهفة الى
احتضان دفه الماضى .. وكم ذهبت وتلاشت تلك
اللحظات التى كانت تبث لدى القدرة والاستمتاع
باسترجاع كل ما مضى بعد تفارق السبل ..
أصابته الميعة لعنة الشتات ، ولم يبق الا الوحشة
التي تدفع بداخل الصدر نوعا من البرودة التى
تصل فى بعض الأحيان لمستوى مواصلة الحياة
بالموت ...

.....

رأيت كل ذلك متناقرا بداخل لحظة سقطت من
الزمن ، عندما أثنى صوت قديم لم اسمعه منذ
سنوات .. اختلط على الامر .. لم أكد أعرفه
فى بادئ الامر .. قال لي باسم :

— لقد عدت !

بينما عيناى تحتضنان جسده ، الذى تصورت
فى تلك اللحظة أنه ازداد نحولا وطولا — كنت

بأدركنى - بينما عيناه تحلمان الكثير من الألق
القديم :

- سمعت نبأ انفصالك عن « ن » !

كانت الحروف كخيوط النار تلفح الوجه بنيران
رقيقة فتؤلم طبقات داخلية من الشعور • تدافعت
مكببات من الثلج والرطوبة وراه بعضها بداخل
الصدر فتضاغف الاحساس باللوعة والوحشة •
لعلها الرغبة فى استعذاب الألم ، أو لعله يقصد
مواصلة تناهى بالحاضر • أو لعله الحنين الى
استعادة الوجوه القديمة بعد أن طحنتها الأيام ،
فغيرت الكثير من ملامحها القديمة الملوحة •

سألته متجاهلا كلماته :

- لقد طالت سنوات غربتك عنا !

أجاب :

- كان ذلك بعد سفرى بشهور قليلة !

بأدركته :

- وصلتنا أنباء ممرضك ، ورسومك الفنية ،
ومواقفك دفاعا عن الوطن فى أوقات متناثرة •

كان صديقى مقلا فى كتابة الرسائل ، لكن
أخباره كانت دائما تصل بوسائل غير مقصودة
عبر صديق قادم من الخارج ، أو متنائرة فى
الصحف العربية ، أو عن طريق رسالة أفلتت منه
دون تمديد لأحد المعارف أو الأصدقاء •

كان صديقى غائبا وحاضرا • عاش فى ضميرنا
لم ينسه أحد ، وإن بهتت ملامح صورته المعروفة
لنا بمرور الوقت • لم تنقطع أخباره إلا فى
السنوات الأخيرة • قبل أن أسأله عن أحواله
الخاصة ، قال :

- كنت أريد أن أسألك عن « ن » هل تزوجت
بعد انفصالكما ؟

أحسنت أن لدى ما يدفعنى لعدم مواصلة
الحديث • خشيت بحث الروائع القديمة • صمت
برهة وكأنه يستعيد ذكرى شيء هام • كان
فلقا كما لو كان يريد أن يفعل شيئا ما • اعترض
لى عن حالته • انه لم يعد يقية حاجياته • لم
يجد المسكن الملائم ، وقدقرر المكوث نهائيا بعد أن
تغيرت الكثير من آرائه القديمة التى تراجع
عنها ••

لاحظت اهتمامه ببعض الأوراق واللوحات •
أخذ يقلب بينها وكأنه يبحث عن شيء ما • فجأة
أمسك صورة • قسمها الى بين أصابعه تطوى
أخرى • قال :

- انه البورتريه الذى وعدتك به قبل سفرى •
نظرت بداخل اللوحة الصغيرة • كانت الصورة
لرجل يديه مضى الأوراق • لم تكن صورة وجهه
الذى أعرفه • ربما رسمه من الذاكرة أثناء
سنوات البعاد • كانت تحمل ملامح رجل
فى خطوطه البارزة ربما ملامحى ، أو ملامحه
هو • لكن يفتقر من التركيز بداخل خطوط
الصورة ، وبعد إعادة تأمل •• أدركت أن ما
قسمه لى صديقى هو بورتريه لامرأة بداخل خطوط
غريبة لوجه رجل •• كانت ملامحه أكثر تحديدا
كانت تشى بأحاساس معين • نظرت إليه •
تجاهل نظراتى • كادت الملامح القديمة تهت
بداخل • اللوحة تبرز بورتريه لوجه قديم بهت
ملامحه • كدت أنسى قسماته وخطوطه التى
كانت تتضح من وراء خطوط وجه الرجل • ظنتها
قد تلاشت لكن صديقى العائد من السفر لم يكن
قد نسى شيئا •

القاهرة : شمس الدين موسى

فضل من آلام شجرة بلال فرج

أحمد بلحاج آية وارهام

نأتى القصيدة كالطفولة ،
شهوة الأشرار تُبخر فى وهج القصيدة .
أنتم الألق الرسولى
أنتم الجسد الذى لى
لو بزغ القلب نشتلقون
لن أغضب
لو بضوء العين نشتلون
لن أنعب .
لبست فضاءكم
فأشار لى شجر العيب
وأبان عن تأويله ورق الروى .
كالصبح يذمى نيش صفائكم
وكما التبيد أذوقه
فتشب فى الأغراق رقصة آهة
ويكوب فى رنج البريق خريفى
المطعون بالقم الثرى .

باسمى أذكركم ؟
وأمنحكم ديمى ،
وأرى صفاف العمر فى أفيالكم
قبساً تفجر بالشذى المتكلم .
ضحكاتكم حطم
أبوس نسيمة
وأضمة
وأشمة
شمس المسافات المضيئة فى فمى
أنتم ،
فهل للظل فى عرق السؤال صبابة ؟
وهل أنشطارى يطرب الأخياب
ينسربهم
ويطرق قبة الإذهاش ؟
تملكنى الطقوس
وحين أنثيك اللغة

وَيُحْيِي مِنَ الزَّمَنِ الْمَشَاكِينِ !
لَأُنْثَى . . .

أَتَوَى عَلَى الصَّدَأِ الْمَلِيْبِ
وَلَيْسَ لِي مِنْ سَقَسَقَاتِ الْعَمْرِ فَرْعٌ نَابِضٌ
قَلَرَى ذُبُولَ رَاكِبٍ

يَقْتَالُنِي
إِنْ رَمَتْ فَأَكِيهَةَ الظِّلَالِ ،
فَهَلْ مَقْصَبُ النَّهْرِ لَا يَأْتِي ؟
حَزِينٌ جَذَرُ مَاى

فَأَسْقِنِي
مِنْ كَوْنِ الْأَطْفَالِ . . . يَكْرَبِي
لَأَنْهَضَ مِنْ رَمَادِ الْحَرَنِ ،
فَالْأَطْفَالُ فَأَكِيهَةُ الْحَيَاةِ . حُرْمَتَهَا . .
وَحُرْمَتَهَا !

شَجَرٌ بِلَا ظِلِّ أَنَا
شَجَرٌ تَأْكُلُ بِالْحَيْنِ
وَتُسْفَعُ كَالرَّغْوَةِ الْمَجْفَاءِ
وَتَلْفِظُهَا لِلرِّبَالِ ،

بَعْفَى يَكُوبُ
إِذَا مَضَى يَوْمٌ
فَيَنْتَقِلُ الْخَرَابُ إِلَى الشَّجَرِ
أَسْنَدُهُ ، يَكْرَبِي ، يَذْقُوقُهُ أَمْرٌ .

المغرب : احمد بلعاج ايج وارطام

في أعدادنا القادمة



تقرأ قصصا لهؤلاء :

احمد الشيخ

عدلى فرج مصطفى

على ماهر ابراهيم

حسين عييد

سامى فريد

محمود حنفى

السيد نجم

على عييد

محمد حمدى

سوريال عبد الملك

حسنى محمد بدوى

نعمات البحرى

احمد دسوقي

جمال عفيفى

بحر الخبب في الشعر الحر

د. أحمد مستجير

وبكيت هل ظل طربا

01211 01011 01011 01111

فشيحك وأحزنك الطرب

01211 01011 01011 01111

ثم سكنوا العين ، فجاء على فعلن ، وسموه
الفريب والمتسق وركض الخيل وقطر الميزاب ،
وانشدوا فيه :

إن الدنيا قد غرتنا

01010 01010 01010 01010

وامستهوتنا واستلتهنا

01010 01010 01010 01010

وهذا الشكل الأخير هو ما يسمى أيضا بالخبب
والواقع أن التحوير الأخير (تسكين العين) إنما
يعني في نهاية الامر تحويل فاعلن إلى فعلن
(01011 إلى 0101) ، أي هو مجرد حذف لتحرك
من وسط التفعيلة الأصلية ، ومثل هذا الحذف
إن جاز في تفعيلة عروض البيت أو ضربه في
بعض الأبحر ، فهو لا يجوز في تفعيلات الحشو ،
وليس هناك من سبب وجيه يدعو لكسر هذه
القاعدة الأساسية التي تعطي لكل بحر هويته
الموسيقية والرقمية

انتشر بحر الخبب في الشعر الحر في الفترة
الأخيرة انتشارا ملفتا للنظر ، فإذا نحن راجعنا
- على سبيل المثال - الأعداد التسعة التي ظهرت
حتى الآن (سبتمبر ١٩٨٢) من مجلة « إبداع »
فستجد أنها نشرت ٨٦ قصيدة من بينها ٣٠
قصيدة من بحر الخبب ، بجانب قصيدتين - من
أكثر من بحر - بهما مقاطع خبيبية ، أي أن ٣٦٪
مما نشر بهذه المجلة من قصائد كان من بحر
الخبب (وحظي البحر المتناوب بنصف هذه
النسبة) - وهناك في الحقيقة مسرحيات شعرية
بأكملها كتبت في هذا البحر وحده ، فمسرحية
« بعد أن يموت الملك » لصلاح عبد الصبور ،
كلها (فيما عدا تسعة سطور) قد كتبت في وزن
الخبب .

وعادة ما يعتبر بحر الخبب صورة من صورة
البحر المتناوب ، وتفعيلة البحر المتناوب ، وهو
بحر صاف ، هي فاعلن (01010) ، « وأجازوا
فيه الخبن » كما يقول الخطيب التبريزي (١) ،
فجاء على فعلن بحر كة العين وبيته :

(١) في كتابه « الكافي في العروض والقوافي »
تطويع الجساني حسن عبد الله - مجلة معهد اللغويات
العربية (جامعة الدول العربية) - المجلد الثاني عشر
الجزء الأول - مايو ١٩٦٦ -

لا نستطيع أن نقول إن التفعيلة الأصلية هي فاعلن . صحيح أن البيت الأول له الدليل الرقمي للمتبادك (٢ - ٥ - ٨ - ١١) ويطلق تماما بيت الحبن السابق (وبكيت على طلل ٠٠) ، ولكن البيت الثاني ليس كذلك ، والبيتان - كما تقول الاذن - من بحر واحد بلا شك .

وكما يجوز تحريك ساكن السبب الأول في « فعلن » ، يجوز أيضا تحريك ساكن السبب الثاني فيها ، لتحول الى فاعل (بضم اللام) (١١٠) . انظر مثلا مطلع قصيدة « الاشباح الثلاثة » (لايليا أبو ماضي « ٣) :

راودني النوم وما يرعا

٠ ١ ١ ١ ٠ ٠ ١ ٠ ١ ١ ٠ ٠

حتى طامسات له واسى

٠ ١ ٠ ١ ٠ ٠ ١ ٠ ١ ٠ ١ ٠ ٠

فالتفعيلة الأولى في الشطر الأول هي فاعل تليها فعلن . وهذا بيت آخر من نفس القصيدة:

فوففت قصيدة اتطلع

٠ ١ ٠ ١ ١ ٠ ٠ ١ ٠ ١ ١ ٠ ١ ١

فلمعت ثلاثة اشباح

٠ ١ ٠ ١ ٠ ٠ ١ ٠ ١ ١ ٠ ١ ١

والتفعيلة الثالثة في الشطر الأول هي أيضا فاعل (تليها فعلن) . ولا يمكن تفسير هذا الزحاف كتحويل للتفعيلة « فاعلن » الا اذا افترضنا جواز حذف ساكن السبب التالي للسبب المميز - كما اقترحت نازك الملائكة (٤) - وهو تصف لا مبرر له ولا يمتري تفعيلات الحشو في أى من بحر الشعر .

فاذا أجزنا أيضا حذف الساكن الأول ، والثاني في هذه التفعيلة نحصل صورتان فعو (١١١) وقاع (١٠١) فاننا نستطيع أن نبنى من

(٣) في ديوان « الجدائل » - دار العلم للملايين بيروت - الطبعة السابعة - ١٩٦٩ .

(٤) بكتاب « قضايا التشعر المعاصر » - دار العلم

للملايين - بيروت - الطبعة الرابعة - ١٩٧٤ .

سبق لي أن اقترحت (٢) ان لتفعيلة الأصلية لبحر الخبب الصافي هي تفعيلة الصفر (فعلن) (0101) ، ومن الممكن بطبيعة الحال اعتبار ان التفعيلة هي «مفعولن» (010101) لو «مفعولان» (01010101) ، واذا أردنا الدقة فان التفعيلة الأصلية هي « تن » (01) ، أى مجرد سبب خفيف واحد ، فالسبب في الحقيقة هو أساس هذا البحر وهذه التفعيلات الثلاث ليست مسوى مكررات منه ، ومن الواجب فعلا أن نستخدمه في المناقشة ، ولكن الأيسر هو استخدام التفعيلة « فعلن » ، ولا خطأ في ذلك ولا ضرر . وليس لهذه التفعيلة (فعلن) ما يسمى بالسبب المميز (أى ليس بها سبب خفيف في موضع ثابت ، محذوف الساكن وجوبا ، يمنع حذف ساكن السبب التالي له) . وهي بالطبع ليست تحويرا للتفعيلة « فاعلن » (01101) . هناك قاعدة للبحر الصافي تقول انه اذا توالى سببان يجوز حذف ساكنيهما ومن الممكن أن يستبدل متحرك بالساكن الذى لا يلاصق السبب المميز ، لانه ليس للتفعيلة فعلن (0101) سبب مميز كما ذكرنا ، فيجوز اذن أن نحرك ساكن السبب الأول فيها لتتخذ الشكل فعلن (بتحريك العين) (0111) ، وهذا بلا شك هو السبب في نسبة وزن الخبب للبحر المتدارك ، فهذا الشكل الأخير يحصل أيضا كما رأينا عن حين تفعيلة المتدارك فاعلن ، ولكننا في مثل قصيدة « مضافك » لشوقي ومنها البيتان :

ويقول تكاد تجن به

٠ ١ ١ ١ ٠ ١ ١ ٠ ١ ١ ١ ٠ ١ ١ ١

فاقول واوشك أعبد

٠ ١ ١ ١ ٠ ١ ١ ٠ ١ ١ ١ ٠ ١ ١ ١

هولاء وروحي في يده

٠ ١ ١ ١ ٠ ١ ٠ ١ ٠ ١ ١ ١ ٠ ١ ٠ ١

قد ضيها سلمت يده

٠ ١ ١ ١ ٠ ١ ١ ٠ ١ ١ ١ ٠ ١ ٠ ١

(٢) في كتاب « في بحر الشعر - الأدلة الرقمية لبحر الشعر العربي » - مكتبة غريب - القاهرة - ١٩٨٠ .

As

(٥) فمئذ منى والرجال ضعاف

١0١١0١0١0١0١

(٦) ومئذ منى والخيول

0١'0 0 0١١0١

(٧) تعود بغير الفوارس ؟

١'0' 0'0'١١0١

(٨) إن مسيلا من اللقد قرح خد الجميلة

0'0'0'١0'١'0'0 0'١'0'0'١'0١

(٩) ليست تفون

00١١0١0١

ولا داعي هنا لتأكيد أن البيت من البحر المتناثر لا يصح بالطبع أن يبتدئ بالوتد المجموع (0١١) لأن تفصيلته المكررة هي فاعلن (0١0١) (وهذا هو نفس الحال - كما ذكرنا - في بحر الخبيب أيضا ، الذي لا يظهر فيه هذا الوتد إطلاقا) ، فكل من الأسطر ٢ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، يبدو وحده - إن لم يلحق بسابقه - من البحر المتقارب (وتفعيلته فعولن) لأنها جميعا تبتدئ بالوتد المجموع ، أما السطور ٣ ، ٤ ، ٨ ، ٩ ، فستكون - إن لم تلحق بما يسبقها - من بحر فساف تفعيلة الأصلية هي فعول (أسميته بحر شوقي (٢)) من البديهي أننا لو حذفنا « لا » من السطر الأول ، أو حذفنا هذا السطر كله وبدأنا بالثاني مباشرة ، لعدنا هذا البيت من البحر المتقارب) .

ظل الالتزام بالأدلة الرقمية إذن عيشا لم يستطع الشساعر التخلص منه بعد ما التجأ - بثورته - إلى شعر التفعيلة ، حتى انتبهه إلى الثروة الهائلة التي يخفيها بحر الخبيب ، أحد البحور التي ينظم فيها بالفعل . في هذا البحر يستطيع الشاعر أن يتخلص تماما من التفعيلات ، من المتواليات الرقمية التي ترهقه . في مقدوره أن ينثر في البطر الشعري بين الأسياط المتتالية (0١0١0١ ٠٠) حيثما شاء ، ودون عوائق على الإطلاق ، ما يشاء من الفاصلات الثلاثية (والخماسية والسباعية) دون أن يكسر شمسره ! وكان ثمن ذلك قيذا واحدا لا أكثر - فلا بد من قيود ولا غدا للنثر نظما - هو : ألا يستعمل الوتد المجموع (0١١) ولا الفاصلات الزوجية كالفاصلة الكبرى (0١١١) -

نوع واحد من الزخافات هو تحريك الساكن إذ هنا ستظهر تشكيكات من عدد فردى من التحركات (ثلاثة ، خمسة ، سبعة ، ٠٠٠) إذا ما سكن الموجود منها في المواقع الزوجية (٢ ، ٤ ، ٦) ارتد الوضع إلى الأصل 0١0١0١ ٠٠٠٠ . إن هذه القاعدة التي يطبقها الشاعر بحسه الموسيقي ، انصا تعكس - أو تعنى - ذلك الشعور بضرورة تحديد الهوية الرياضية للبحر الذي يكتب فيه ، التي تميزه عن كل بحر آخر .

ماذا في بحر الخبيب يفرى الشعراء الآن ؟ ولهم يختلف عن المتدارك ؟

اتجهت ثورة الشعر الحديث - من الناحية العرضية - إلى التخلص من قيود الشكل العمودي للقصائد ، التزمت بالتفعيلة (التي تصنع الشعر الخليل) ، ولم تلتزم بعددها في البيت : ولأنها لم تلتزم بالعدد ، كان من المنطقي أن تهتم أساسا بالبحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة . وبذا وقع الشاعر في أسر عدد محدود من البحور ، لا يزيد بالطبع عن عدد التفعيلات ! وكان على الشاعر أن يلتزم تماما بالأدلة الرقمية الرتيبة لهذه البحور مهما زاد طول السطر ، أي كان عليه أن يحذف سواكن في مواقع معينة من السطر مهما كان طوله . وربما كان من المفيد أن نذكر مثلا من البحر المتدارك - وهو بحر يتميز بأن أبياته من الشعر الحر كثيرا ما تكون بالغة الطول - نبيين به هذا الالتزام . فالبيت التالي لحمد صالح (١١) (وهو موزع على تسعة سطور) به ثلاثون تفعيلة (فاعلن السليمة أو المخبونة) :

(١) لا تفون ١٠١١0١

(٢) ولكنها قد تبادل عشاقها الكره

١0 0'0'0'١'0'١'0'0'١'0'١

(٣) إن العروق التي ترفد القلب

١0 0'0'0'١'0'0'0'0'١

(٤) شاخ بها الدم

0'0١١١0١

(١١) من قصيدته « إلى أمشق » - مجلة « ادب » - السنة الأولى - عدد يونيو - يوليو ١٩٨٣ .

٤ ، وبعد سبعين في الأبيات ٥ ، ٩ ، ١٠ ،
وبعد ثلاثة أسباب في ١١ ، وبعد أربعة أسباب
في البيت الثالث ، وبعد ستة أسباب في ٧ ،
٨ ، أما البيت السادس فلم تظهر به فاصلة
واحدة .

ربما كان الفارق الواسع بين بحرى الخبب
والمندارك قد اتضح لنا الآن . إن هذا التوزيع
العشوائي للفواصل الفردية بين الأسباب
الخفيفة ، والذي يحفظ للبحر موسيقاه بالرغم
من عشوائيته ، هو ما لا يستطيع الشاعر أن يفعله
في البحر المندارك ذى الدليل الرقعى المحدد .
فالفواصل في المندارك (وهى لا تكون فيه الا
ثلاثية) وكذا الوتد المجموع (٥)

(الذى لا يصح ظهوره في بحر الخبب) لابد أن
تظهر في توال مؤكد يعطى بالضرورة الدليل
الرقعى للبحر (٢ - ٥ - ٨ - ١٠) وسنلاحظ
أيضا أنه لا يمكن أن يتوال في المندارك من الأسباب
الخفيفة في أى موقع أكثر من اثنين ، كما ظهر
لنا في السطر الشعري الطويل السابق تقديمه
لمحمد صالح

لقد اكتشف الشاعر في الخبب بحرا له
امكانيات في التنوع الموسيقي واسعة للغاية ،
ووجد فيه - على ما يبدو - الخلاص من قيود
الأدلة الرقمية ومن الرقابة التي ينزلق اليها
مع البحور الصافية التي سجنه فيها شعر
التفعيلة ! لقد تخلى الشاعر عن البحور المختلطة
عندما التجأ الى شعر التفعيلة ، وما هو الآن
يتخلى عن البحور الخليلية الصافية (ليبعد
تماما عن بحر الخليل جميعا) عند ما ابتدا
يشبه شعره من الأسباب - اللينات الصغرى في
بناء هيكل الشعر ! فإذا كانت ثورة العروضية
الاولى قد حولته من الشعر المودى الى شعر
التفعيلة ، فهذه الثورة الخببية تنقله - في هدوء
وبخطوات ثابتة - من شعر التفعيلة ٠٠٠٠ الى
شعر السبب .

دعنا نفحص الآن سطورا من قصيدة من الخبب
نوضح بها كيف يستطيع الشاعر أن يكثر فاصلاته
كما يشاء ، وسنكتفى في ذلك بمؤشر واحد
فقط ، هو التباين في موضع أول فاصلة
في السطور المختلفة . وهنا سأختار بعضا
من قصيدة « الكوليرا » التي كتبها نازك الملائكة
سنة ١٩٤٧ ، فهي أول قصيدة من الشعر
الحر نظمت في هذا البحر . تقول الشاعرة :

١ - طلع الفجر

0 0 0 1 1 1

٢ - اصبح الى وقع خطى الماشين

00 0 0 1 1 0 0 1 1 0 0

٣ - في صمت الفجر اصبح ، انظر ركب الباكين

00 0 0 0 0 0 0 0 1 1 0 0 0 0 1 0 1

٤ - عشرة اموات ، عشرونا

0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0

٥ - لا تحس اصبح للباكين

0 0 1 0 0 0 0 1 1 1 0 0 1

٦ - اسمع صوت الطفل للسكين

00 0 0 0 0 0 0 0 0 1

٧ - موتى ، موتى ، ضاع العدد

0 1 0 0 0 0 0 0 0 0

٨ - موتى ، موتى ، لم يبق غد

0 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0

٩ - في كل مكان جسد يتدبه محزون

00 0 0 0 1 0 0 1 1 0 0 1 0 0 1

١٠ - لا لحظة اخلاذ ، لا صمت

00 0 0 0 0 1 1 0 0 1

١١ - هذا ما فعلت كف لكوت

00 0 0 0 0 1 1 0 0 0 0 1

تقع أول فاصلة مباشرة في أول البيت الأول،
وتظهر بعد سبب خفيف واحد في البيتين ٢ ،

القاهرة : د . احمد مستنجم

شمس بدريك

من حلمي

اندمشت نفسي لتواجدها فجأة - على غير
ما اعتادت - وسط كلام وضحكات وحركة لا
تهدا • سمعت كرسيا آخر لأسمع بلسمى المعتاد
على التقلص أن يسترخي ، ويرحب بحرية
الشمس تتجول على امتداده •

سرت رعشة دافئة في كياني الممدد وكأنها
تحية للشمس التي انتزعت اليوم حريتها • كم
هي جميلة تلك اللحظة التي يداعب فيها كيان
الانسان قليل من الحرية في عالم يرسف بين
القيود !

أغمضت عيني وشرقت في خاطر واحد شغلني
وشاركني الدفء : ترى : هل أستطيع النزاع
بعض الحرية من هذه الأشعة المتخللة كياني ، حتى
ان غابت الشمس . وعادت الغيوم ، تكون شمس
بديلة قد تولدت داخل ؟

فتحت عيني • رأيته على امتداد آفاق رؤيتي •
يجلس مواجهاً لوحدي وخاطري الحائر ••
وحيدا هو الآخر •• ممددا هو الآخر •• في
عينيه نفس النظرة إلراغبة في لحظات استرخاء
دافئ • أعجبني فزادت رعشتي الدافئة • التقت
عينانا صدفة على البعد الفاصل بيننا • التقت
عينانا مرة أخرى • بل توحدت في نظرة متاملة
ثابتة رغم الحركة الدائمة بيننا • تبادلنا إرسال

مازلنا نستضيف الشتاء في دنيانا للتواضعة

ولكن اليوم ليس ككل أيام الشتاء الماضية •
الشمس اليوم حرة • تمررت على احتجابها
الطويل ، وانتزعت من عمق السحاب • مكانا لها
تطل منه على من يرتشون •

تحول انكماشى الى امتداد يرغب في احتضان
العالم ، وتحولت رعشتي الى ذكرى •

أخذتني خطراتي الى تلك المساحة الواسعة ،
المرجة دائما بوحدي ، ولحظات الدفء المفاجئة •
تحتضنني بلونها الأخضر ، يرائحة الحشيش
المندي ، بصوت الهدوء يسألني في صمت : لماذا
أناخر في المجيء ؟

سألت نفسي الى متى سأظل هنا في هذا الركن
ذي المقعد الوحيد المختفي • بين الأشجار ؟ ما الذي
يمكن أن يحدث في العالم لو جريت اليوم ، اليوم
فقط • الجلوس في ذلك الركن البعيد ، المزدحم
دائما بالمقاعد وفناجيل القهوة ؟ مللت هدوء لا
يكسره الا صوت صفحات كتاب برققي ، أو
صوت أنفاسي المتنهدة تخرج مني باغماضة عني
لحظية • سأترك نفسي اليوم لشيء جديد يبدو
روتين حركتي • وعلني •• علني مع الناس أشعر
بقدر من التألف يخفف حدة الغربة التي تنمو
داخل •

«الفعول به» دائما . يجب أن تكون البداية هذه المرة مختلفة منذ البداية ولأنحل كل نتائج ارادتي الحرة ، كل مسئوليات وجودي «الفاعل» .

توجهت نحوه . . بعض من أشعة الشمس على دلامحه فبنت أكثر عنوبة . وقيل أن أصل الوجود ، رجده وقفا أمامي بقوام رشيق ، يكاد يلمس الشمس ، تلقف درجة من اللون البني دافئة ، وأحبها . يقف أمامي بكل أحلام المستقبل . أقف أمامه ، وورائي كل الماضي المهرق ممتدا بطول خيالي . قامتنا طويلة متساوية ، تتنافسان على لمس الشمس الحرة ، ذلك شجعي أكثر . قلت له « لا تندم ، فانا أشعر أنني أعرفك ، وأرغب في المزيد » .

ولأول مرة تنتقل نظرتي من عيني إلى الأرض . لكن هذا التحول لم يطل ، لأنه اقترب خطوة مخترقا شعاعا آخر يسري بيننا ، وقد استعاد نظرتي التي افتقدتها . قال : « لست منهشاً بل سعيداً » . فكرت في نفس المبادرة ، لكنني فضلت منك البداية ، حتى لا افرض عليك انفصالات دافئة مفاجئة ، قد تكون هي كل ما تريد من هذا الشتاء . . قلت احساس جميل لم آلفه . من قبل يلج برقة أن اقترب منك . أشعر أن هناك رحلة تنتظرنا في الحياة . ذابت بيننا الحلود . أرسلت الشمس مزيداً من الأشعة . امتزج دفءها بنفخ مشاعرنا .

لحظة صمت قصيرة جداً مرت بيننا ، لكنها كانت كافية لأن يعمد على دعوة السفر موقفة بموافقته ، وإن ألم حاجتي . سارت خطواتنا بعيداً عن الزحام . . تجاه الشمس بطوة . .

مما نسير . لا أعرف إلى أين ، لا أعرف من أين نبدأ ، لكنني الآن أعرف لون عيني .

القاهرة : مني حلمي

الدفء خلال هذه النظرة المصرة على الثبات . توقف بعض الناس أمام نظراتنا المتوحدة . . الرغبة داخلنا لم تتوقف . لم يرني للحظة ، لم أره للحظة . كان يجب أن تفعل شيئاً . ما زالت الأشخاص بيننا تتكلم . تضحك وتقطع علينا ذلك الاتصال الهوائي المسافر من الشمس . قاوم . . اعتدل في جلسته وراح ينقل نظرتي خلال الهواء الفارغ تحاصره الأجسام المعتدية . قاومت أنا الأخرى . . تحركت يمينا ، تحركت يسارا . . أحاول التقاط هذا المجهود من عيني . . أحاول مرة أخرى رؤية عيني . إلى أن اكتشفنا ثغرة في الهواء ، حرة من الاعتداء .

تمسكنا بها ، وملأناها بنظرات أخرى أكثر توحداً ، أكثر رغبة في الدفء ابتسمت له فرحة بالانتصار ، رد الابتسامة بأجل منها . وخلال أشعة الشمس السارية بيننا ، قلت له - دون خوفي الممتد ، دون حرجي المألوف - من أنا . ابتسم مرة أخرى . ابتسامته هذه المرة أجمل . . أعني ، أحسستها تحضن اعترافي .

وعلى المسافة المحتوية انفعالنا المتوافق ، قال لي : من هو . لم يكن بحاجة إلى أن أشرح له ، ولم أبذل جهداً لأن أفهمه . . لم يستغرق الأمر كله إلا نظرة فكل شيء ينتقل بيننا دافئاً . . سلساً .

شعرت أنني أعرفه منذ أول شعاع شمس على الأرض ، وأرغب في مزيد من المعرفة . فكرت ، أعدت التفكير . قررت . كل هذا ونظرتي ما زالت إليه ثابتة . . غارقة في لون عيني الذي لم أكتشفه بعد . وكأنه شعر بما يدور داخل ، لأنه تحرك قليلاً . . سكن لحظة ، وكاد أن ينهض بالوقوف ، لكنني أسرعت بالنهوض قبل أن يفعل . قلت في نفسي : إن كنت حقاً رغبة في معرفته ، وإن كنت قد قررت ، فلم لا أنحرك أنا . كرهت ومللت وجودي في وجود يخنق مبادرات الإنسان . . لكنني أصر على الافلات من هذا الحصار . . من حياة الوجود

الفصول الأربعة

محمد علي الفقي

لربيع بلا خريف... وصيف بلا شتاء
وشتاء بلا ربيع.. كاذب المطر والبهاء
يحرق الأرض بابتهاج لترنيم ارتواء
تسكب الروح والرواء
قبلما يورق الضباب

...

في حقول الغد المواتي على سحر أرغني
والفصول التي غفت... في سراديب أغني
يتناجي خيالها... بترانيم مؤمن

تحلم الأرض بالربيع... وتستعطر السحاب
وإذا لفها الهجير... احتمت منه بالسراب
وارتمت في محيط... غلة تشرب العباب
آه من رحلة العذاب
آه من رحلة العذاب

...

بين دوامة الخريف... وديمومة المطر
تغرق الأرض في الصقيع.. ولا يعزف الشجر
خير سطر من الثلوج... على معطف القتر
كلما شاقه السفر
هام في رهبة الشعاب

في أعدادنا القادمة



تقرأ دراسات لهؤلاء :

نجيب سرور

صبيح الشاروني

د* نعيم عطيه

عز الدين نجيب

د* مصطفى ماهر

طلعت شاهين

سمير الفيل

د* عبد القادر القط

بركسام رمضان

محسن جواد

د* عبد الحميد ابراهيم

وبسائين سوسن

ما حوى سحرها كتاب

...

يا أنا شيدَ ذكرياتي

يا تهاويمَ أمنيائي

دورة الأرض تحتوي

أم أنا دائر بذاتي ؟

للينابيع والسواقي

وصلتَ الريح في الفلاة

لاحتَ الغُرف في الجهات

وعلى جبهتي تراب

منية سمود : محمّد علي القلي

الطفل والقطعة

حسنى سيد كليب

ويظنها قطنة البيضاء • بهم بترك الفراش ،
ليتجه ناحية الباب • أحاول منه واقناعه بالنوم •
أحيانا يمتثل ، وكثيرا ما يعرض عني ، ويقضى
وقتنا طويلا بجوار الباب ، كأنه على موعد جميل مع
قطنة الحلوة •

وذات مرة • نهضت من نومي على صوته •
صراخ طفلي أقلتني • زوجني قلقت هي الأخرى •
هرعنا إليه ، وكان الليل قد انتصف ، فاذا به
يقف لصيق الباب ، ينصت لمراء القطنة • ثم
إذا به فزع ، فيجرى مهرولا نحونا •

ما الذى أيقظه وجعله يفادر الفراش ؟
لا شك أنه مواء القطنة • فما الذى أفزعه إذن ؟
سؤال حائر لم نفلح فى الإجابة عليه • طفل
أحب قطنة البيضاء ، فلم الفزع ؟ •

وما تصورته ، هو أن طفلي بعد أن سمع مواء
القطنة ، ترك فراشه متجها نحو الباب كمادته • •
وربما أحس بفريزة خفية أن المواء ليس لقطنة
الصديقة ، ففزع وخاف •

زوجتى لم تقتنع بما ذهبت إليه • قالت لى
أنه شاهد بالأمس قطنة سوداء • ولعله خاف
منها • قلت مفزعجا :

— ربما أنت أخته من القطنة •

— لم يحدث إطلاقا • هي القطنة السوداء •
قطنة بيضاء كالنهار ، وهذه قطنة سوداء كالليل •

طفلي أحب القطنة البيضاء التى تنوء ليل نهار •
لموائها صدى محبب فى نفسه ، يجعله يخف إليها
سراعا ، محاولا لمس شعرها الأبيض • يصير على
أن أشساركه متمته ، أن أخف مثله والإفنها •
أحيانا أطيمه ، وأخرى أتكنسل فى مكانى • • وفى
كل المرات • يشير الى القطنة من بعيد ، قائلا بلثغة
محببة :

— القطنة • •

مشيرا بأصبعه الصغيرة ، ثم يهرع نحوها •
أحيانا يهشها بيده المنمشة ، وأحيانا تتملكه رغبة
فى لمس شعرها ، ثم يقبل نحوى فرحا • • يكاد
يتراقص فى مشيته • • ضاحكا ، قائلا :

— بابا • • القطنة • •

مشيرا الى عتبة باب البيت ، حيث كانت
تقف • أقول له :

— مشيت القطنة •

يردد قوئى :

— بابا • • القطنة • • مشيت • •

بين كل كلمة والأخرى فترة صمت ، ريثما
يسمعه النطق بحروف الكلمة التالية •

يتصادف أن يسمع مواء قطنة ، وهو واقف فى
مخدعه ليلا • يوقظنى أو يوقظ لهُ • يشير جبة
الباب قائلا :

— أبى • • القطنة • •

المكواة بالقوة وسط صرخاته ، ونخفيها عن ناظره . وأطيب خاطره ، وأعالج بكاه ، مدعيا أن المكواة لابد وأن تنام كالقطعة . فيقول لي :

— تمام .. نينه .. قطعة ..

أومي براسي فيقتنع . لاشك أنه يتذكر قطعه الحبيبة ، فترتاح نفسه . وكلما استعملت المكواة ، ثم أعدتها الى مكانها للمالوف ، يذكرني هو بأن المكواة ستنام كالقطعة .

وبدا طفلي يزاول نشاطا من نوع جديد ..

كلما صادف شيئا من محتويات البيت في غير مكانه ، أعاده الى المكان المعتاد ، مدعيا أنه لابد لهذا الشيء أن ينام مثل قطعه .

المقشة يميدها الى مكانها . العروسة الدمية يضمها في مكانها على التضد ، ويفلق عينيها الزرقاوين . كرسية الصغير يميده الى ركنه المعروف .

أصبح طفلي يعيد ترتيب ما تناثر من محتويات الشقة . كل الأشياء لابد أن تستقر في أماكنها ، لتنام مثل قطعه . وكثيرا ما يسألني ، مشيرا ناحية الباب :

القطعة .. القطعة ..

حين ترد على خاطره ، ولا يسمع مواعها . كأنه يسألني عن سر اختفائها . ثم يجيب هو على تساؤله :

— القطعة .. مشيت .. تمام .. نينه .. القطعة ..

وبانت حكاية النوم ، مهربا لنا ، لتبرير اخفاء لى شيء عن ناظره . وكلما لاح القطعة السوداء ، يهرع علينا ملتاغا ، محتما بصدرى أو بصدر أمه ، فنسارع بطردها من أمام باب الشقة ، وغلق الباب ، قائلين له :

— مشيت القطعة .. الى أمها .. لتنام في حضنها ..

وإذا ما لاح قطعه البيضاء ، تبش أساوره ، فيهرع اليها ، ويهشها بيده الصغيرة ، وقد يلمس الضرع الأبيض الناعم الجميل .

هشني صيد لبيب

— دلنا لا يميز بين الأبيض والأسود .

— انه يخاف من الظلام .

أخذته في حضنها ، فلفق يردد :

— القطعة .. القطعة ..

علامات خوف ارتسمت خطوطها على وجهه الأبيض المستدير ، وعلى شفتيه الصغيرتين . سكك المزاء . فرحت . قلت لطفلي :

— القطعة .. مشيت .. ذهبت الى أمها .. ونامت في حضنها ..

ردد ما التقطته ذاكرته من كلماتي :

— القطعة .. مشيت .. نامت ..

استطردت :

— نعم .. القطعة نامت مع أمها .. نينه ..

أخذ يردد :

— نينه .. القطعة .. نينه ..

بدات مخاوفه تتديد ، وسرعان ما استكن آمتنا مطمئنا ، ثم استغرقه النوم ، فاطبقت جفونه .

طفلي يتشبث بالأشياء التي يمسك بها ، يصعب بمحتوياتها . وسدى تضيق محاولتنا لتناول هذه الأشياء من بين قبضتيه . لمبه يفسدها ويحطبها .. ثم تمتد يده لأشياء أخرى .

ذات مرة .. أمسك بالمكواة ، محاولا تقليدنا بتوصيل الكهرباء اليها . نسارع اليه ، نتنزع

طاية مبتوة

إلى الذي لم يأت بعد

فتوزى صاح

وبقية ألوان الطيف ! !

يمسأنا الشرطي الأبطن

عن سر الوقفة في ذاك الركن المنمى

نداهن . .

نختلق الأسباب

يداعينا الأمل بأن يفتح الباب عن الوجه

الأسمر . .

لما انفضّ العام العاشر بعد الألفين

كان الرمذ يثّر أعيننا . .

الوجع الزاحف في الأبدان

الصدأ

همسنا

وفحيح الخوف يعرّب في الأعماق

يا - سيدنا . .

يا المالك أفئدة الفقراء

طلّ علينا

النظرة منك ملاذ

طلالت وقفتنا سيدنا . .

هل تطرق ؟

ياسيدنا

يا سيد كل المهج المكلمه

جشنا . .

نخلع عند الاعتبار الروح

لعلك - سيدنا - كالعاده

تصرف عن أفئدة رعيتك القرح الضارب

في الأعماق

أتينا . .

كان الباب على غير العادة مغلق

قلنا السيد أغشى من تعب الأسمر

سهرنا . .

حتى العام العاشر بعد الألفين

تأخذنا الليلة لليلة ،

والفكرة للفكره

وغير مواكب لا نعرف وجهتها

بين الموكب ، والموكب

تلمع تيجان لا تألفها

آلاف العسم يروحون . . يجيئون

الأحمر ، والأزرق

والأصفر ،

النورس

ماجده بركة

وطيور النورس فوق الأفق الناعس

تغمس منقاراً في البحر

تحسب قطره

ورذاذ الموج بعينيها

شذرات من نور . .

• • •

وطيور النورس في موعدها السنوي

تهجر عش المنفى

وطن المنفى الأبدى

تقلدها أمواج البر إلى أمواج البحر

موج البحر أبر

من موج البر

موج البحر تلال من زبد أخضر

لكن تلال الموج بأرض المنفى لا تقهر

• • •

. .

وطيور النورس أطياف بيضاء

نبؤ . .

تستخفي في استحياء

حين تزمجر ريح هبوب

سوداء . .

الكتاب والصغار

مرعى مذكور

تركنا - دون قرار - الكرة والخيش ، ولم نعد نتقاذفها بالمص على ضوء القمر ، ولم نشد الحبل . ولصبحت قعدتنا فى مساحة المراح : نeced قعدة عرب ، ونفرد شيلاننا ، ونكوم عليها ما فى جيوبنا من طباطم ، وبيض ، وجزر ، وبصل ! وأكواز ذرة ، وأرغفة .. نأكل ونندفى أنفسنا ونتدبر الخطة « المحكمة » حتى يظهر « رجلنا » فى عيوب الناس ..

الشيخ « سعيد » - الذى يمر بنجمننا كل حلة قمر ليفتح الكتاب ، ويفك العرسان ، عرف طريقنا ، قال اننا : « هبل » ولا نفهم .. وقال ان المسألة يلزمها رسميات ، وتقديم ، وتأمين . وكشوف ، وتكتيك ..

« تمينا من المسألة يا عم » .. قلنا له : اننا « نتكتك » كل ليلة من البرد . وكل ليلة لا نلعب وكل ليلة نeced القعدة و « نبرز » ما معنا ، ونستقبل الوفود ونودع الوفود ..

مشينا فى خطتنا ، وطاقنا الشيخ سعيد .. فوضئنا فى الجرى وراء الاجراءات ، ومشى فيها ..

.. شبان النجوع المجاورة جدعان ، أصبحت وفودهم تحمل معها كل ليلة الخبز ، والجبن ، والشاي ، ولقماح السكر ، وصورا مرسومة

واحد قال لواحد ، والواحد قال لواحد . وانتشرت الحكاية بين شبان نجمننا ..

أصبحنا فى كل قعدة وفى كل وقفة وفى كل لعبة نحكيها لأنفسنا ، ونضحك .. قلناها وصدقناها ، لكنها « عششت » فى أدمغتنا عندما تمت زمام نجمننا ، فقله جادنا - مع غيشة احدى الليالى - وفد النجوع القريب . ساعتهما وقف الولد المعمم زينة شبان نجمهم ورفع نبوته وضربه فى أرض الحلقة أمامنا ، وحلف بأيمانات المسلمين أنهم معنا يدا واحدة ، وقال : ان الفكرة لا تخز الماء ، وقال انها ستشغل الروس الكبيرة زمنا طويلا ، وتقدم أياها نضحك ونضرب الطبل ، ونلف بالرايات ونسد الطرق ونجوب النجوع المجاورة ، ونهتف :

وقال ولد فى حزم :

لا شيخ نجمننا ولا شيخ نجمكم ..

ودخلت الحكاية فى الجهد ..

ضرب صيتنا ، وحلت الوفود ..

أصبحنا فى قعدة كل وفد نتجهج ونصطنع الجهد ، وبعد رحيلهم نموت على أنفسنا من الضحك ..

لكن الأمر تطور ، وكثرت قعدتنا ..

في أعدادنا القادمة

تقرأ شعرا لهؤلاء :

أحمد عنتر مصطفى

فاروق شوشه

كامل أيوب

فوزى خضر

عبد المنعم عواد يوسف

عبد الحميد شاهين

عصام المراقى

فاروق شوشه

يسرى خميس

للبهلول ! رجلنا ورجلهم ورجل كل التجوع .
رصاصنا زجاجات الحبر ، والصبغة الحمراء ،
والكرم ، والورق المرضى .. صنف «كتاب»
النجع على سيدنا ، انصرفنا الى حيطان النجع ،
وقلوع المراكب التي تحل علينا .. « نملت »
أيدينا من الكتابة ، وأصبحت قلوب المراكب
رسالتنا المنشورة لكل الناس :

— البهلول رجل الحق ..

— البهلول يختلف عن الجميع ..

— البهلول لا يناور ..

— البهلول .. البهلول ..

ومع مرور الأيام تعقدت المسألة ، كlobات ،
وزغاريذ ، وهتاف ، وطبجات ، ورايات ؛
وطبل ، وشيخ نجما في صدر الموكب -اليوم-
يوزع ضحكاته وقبلاته ويلوح بيديه ، ويخطي
عتبات البيوت المفتوحة ..

تحلينا شتائم واهانات كثيرة ، وتضييق
المصروف ، وأوامر النوم مع الغرب .. لكن الأمر
سار كما هو : الشيخ سعيد في الاجراءات ،
و « البهلول » - رجلنا - كما هو : نفس قعدته
المعروفة في ظهر وابور الطحين ، رأسه الصغير
المسحوب مثل البطيخة «الكينجي» ، والمحلوق
- دائما - بالموس فوق وجهه المستديم ، وفمه
المتندق على آخره ، والخيط الهلامي للزج المنحدر
من ذلك الفم المشقوق الى أسفل ، وعصاه
القليظة المسنودة في جواره .. وكل ما جد أن
الحكاية بدأت تستهوي غيرنا .. جاءت الحكومة ،
انتشر رجالها بنياشينهم الذهبية ، والطيور
والأعلام الصغيرة فوق أكتافهم ، أشجعونا
شربا ..

في الليلة الموعودة نمنا آخر الليل ، لكننا
قمنا على صرخة فح جارحة .. انطلقنا من بيوتنا
مع الفرع ، وتدافعنا بين لرجل الكبار ، وكانت
خيبتنا كبيرة عندما وقفنا في الحلقة الكبيرة على
شوا الكlobات ، ووجدنا « رجلنا » على ظهره ،
وعيوناه واسعة مخيفة ، وخيط دعوى أسود يتدل
من فمه ..

التيا : مرعى مذكور

من رسائل القراء

« نحية طيبة أحملها لكم كل ما أستطيع من احترام وتقدير . وأنا كفارة للمجلة منذ عهديها الأول أشعر بسعادة حقيقية أني أحوز هذه المجلة الأدبية المتنازة بكل أعدادها حتى الآن . »
وبعد ...

فاني لا أتقن في المقدمات الطويلة والثناء المتواصل .. لذلك أبدأ فوراً في عرض غرض رسالتي .. وقبل ذلك أعرفكم بنفسى وأرجو ألا أطيل .. طالبة بقسم الكهرباء كلية الهندسة .. جامعة الاسكندرية . هويت الأدب والشعر ومختلف أنواع الفنون .. هويتها حديثاً .. قد تكون الهواية جاءت متأخرة ، ولكن أحمد الله أنى تنبهت ... وأرجو أن تغفروا لى ما يتر في نفسى أشد الحجل .. وهو ضالة ثقافتى .. رغم أنى للأسف - كالكثيرين من أبناء هذا الجيل - جامعية - والفروض حسبما يقول المنطق أن الجامعيين - أن لم يكونوا مثقفين - يفترض أن يكونوا - على الأقل - على طريق الثقافة والمعرفة . ولكن المؤسف أن ما الاحظه فى أبناء جيلى هو عدم الاهتمام بالقراءة كوسيلة أولى وحقيقية للمعرفة .. ولكنى كواحدة من أفراد هذا الجيل أقول لكم - وأرجو أن تغفروا لى هذه

الجرأة - اننا كأبناء جيل واحد يربط بيننا شعور واحد - برغم اختلاف الظروف كأفراد - هو شعور الحيرة والقلق والخوف من المستقبل . احساس بالضيق والتخبط بين التناقضات .. تلك التى يعجل الى أنها تحكم كل أمور حياتنا .. ففى كل مكان أجد الشيء الواحد يحكمه أكثر من اتجاه .. أكثر من منطق .. بل أكثر من هدف قد يكون ذلك نابعاً من الظروف الاقتصادية والاجتماعية التى تمر بها بلادنا فى هذه الحقبة المرحية من التاريخ كان الذنب الوحيد لجيلنا ، أو لملء المسئولية الكبرى ، أننا ولدنا فى مرحلة يمر بها الوطن مرحلة التغير أو مرحلة المخاض التى سيوجد بعدها مجتمع جديد منبىء بالمستقبل متحرر من التقديم البالى .. قد يكون ذلك هو ذنبنا الذى نتالم بسببه .. أو لعلها المسئولية الكبرى التى تلقى على الشباب دوماً ليتحملوا خلق الجديد ، وإن كان يساورنى قلق أو ياس نحو تلك المسئولية .. فكلنا على علم تام بما يواجه الشباب من صعوبات تثير اليأس وتثبط الهمم ... فقد سمعت عن شباب كثيرين بدأوا حياتهم متحمسين متحفزين ومتسلحين بالطاقة المعهودة دوماً فى الشباب ... ثم ... تحولوا

فيما بعد بعد عدة مراحل مروا بها الى احدى تلك الصعوبات ذاتها ..

أرجو أن تحسنوا بي الظن .. فلست أقصد من هذا العرض سوى التعبير عن رأى فرد من أفراد الجيل الجديد واعذروا لى هذه الجرأة أمامكم .

والحق أن قضية هامة هي التي دفعتني للكتابة اليكم ... قضية أتحدث في شأنها تبعا لتجربة شخصية .. وهي قضية الثقافة والمعرفة عن طريق وسيلتها الرئيسية .. القراءة ..

أقول تجربة شخصية لأنني تنبعت فوجئت نفسي أخطر نحو العشرين ولست أحيط علما بشيء من أمور الحياة سوى ما أطلع عليه من مبادئ الكهرباء بحكم دراستي ... أردت أن أتحدث على ذلك الجهل وذلك الظلم الذي يسود عقل وحس .. وبالطبع توجهت بنظري الى القراءة فهي الطريق الأمثل للمعرفة وسبر أغوار الحياة والإنسان والتي هي فيما اعتقد هدف لكل إنسان يريد أن يسمو بإنسانيته ويريد أن يسوس نفسه لا أن تقوده هي ... ولأن الأمر جديد على فقه تخبطت بين نوعيات الكتب التي ينبغي أن أقرأ .. وتملكني الحيرة هل أقرأ الرواية أم كتب الفلسفة وعلم النفس أم أقرأ في التاريخ أم .. أم .. ماذا يمكن لمبتدئة مثل أن تقرأ .. ؟

ثم وسط تلك الحيرة سألت نفسي .. ما هو مفهوم الثقافة ؟ هل يختلف مفهومها باختلاف الناس .. باختلاف العقليات ؟ هل القراءة وسيلة وحيدة أو كونها وسيلة رئيسية هامة للمعرفة لا يمنع وجود وسائل أخرى كالسفر والسياحة مثلا .. وخوض التجارب في مختلف ميادين الحياة ، ومحاولة أعمال الفكر والاستنتاج فيما يتراءى لنا من أمور الحياة ؟ الحقيقة أنني حائرة .. خجلة ولولا أن الحديث معكم بعيد عن المواجهة لما استطعت أن أخرج ما يعتل بداخلي من حيرتها . والحق أنه قد يكون مما يزيد من شعوري بالعجز والسلبية ظروف حياتي المعقدة .. كثرة من عائلة محافظة بل متزمتة ، فتاة كعظم أفراد جنس في مجتمعنا .. يحكمها أب متسلط وأخ

متعرج وتقاليد بالية معقدة لكل طاقة تتولد في ، وشعور قاس الى أقصى حد بالوحدة والغربة ، وإحساس بالغربة والاغتراب وأنا في عقر دارى وبين أفراد عشتري .

أقدم لكم اعتذارى الصادق لأنني انطلقت أتحدث عن نفسي بهذا الصورة ولكن قد تلمسون لى العذر اذا علمت أنني منذ انتهيت من دراستي وبدأت الإجازة الصيفية صدر على الحكم السنوي بالسجن بين جدران البيت لمدة أربعة أشهر هي فترة الإجازة .. ولم أجد سوى أعداد مجلة إبداع فنشرتها حول وظلت أقرأ .. ثم خطر لى أن أكتب لكم .. فعمدرة !

ولى ملاحظات على الأعداد الثمانية أرجو أن تقبلوها منى كقارئة وأرجو ألا تسبب لكم أى إزعاج .. كما أرجو كذلك أن تحظى رسالتى ولو بشيء قليل من الاهتمام لديكم ..

١ - أقترح - وهذه فى الواقع أمنية - أن يخصم باب بالمجلة للقراء .. حتى تعبر المجلة تعبيراً تاماً عن الجيل وذلك بأن يظهر فكر أبناء هذا الجيل على صفحاتها .. كذلك حتى يكتمل التبادل الفكرى بظهور رأى الطرفين .. الأديب والقارئ ..

٢ - فى العدد « السادس والسابع » ظهر الباب النقدي (إبداع .. فى مرآة النقد) وكان محوره العدد الخامس .. وتوقعت أن يستمر بحيث يظهر نقد للعدد السادس والسابع فى العدد الثامن ولكن لم أجده !

٣ - قلتم فى التقديم لهذا الباب (... تهدف المجلة الى فتح باب الحوار بين الكتّاب والنقاد) فهل يعنى ذلك أنه لن يكون لرأى القراء دور فى نقد الأدب المصروض بالمجلة ؟ ..

٤ - هل تسمحون لى أن أقتراح بالإضافة الى الباب المخصص للقراء .. تخصص باب آخر تعرض فيه شهريا « ترجمة ، شاملة موجزة لحياة وفكر أحد المفكرين والأدباء

واليكم جزيل الشكر وخالص الاعتذار عن طول رسالتي .

ه . ف

هتمة الاسكندرية

اود أن اعبر عن اعجابي بما في هذه الرسالة من نظرة جادة الى قيمة المعرفة والثقافة وخروج من قوقعة التخصص العلمي الضيق الذي فرضته في السنين الأخيرة طبيعة الكشوف العلمية الضرورة تناقضا بين التخصص العلمي والثقافة العامة والفكر والأدب والفن . كما أود أن أحیی القارئة لما تنطوى عليه نفسها من تواضع جميل واعتراف بتقصير انتبهت اليه وأخذت تلمس الطريق لتعويض ما فاتها مدركة أن القراءة « هي الطريق الأمثل للمعرفة وسبر أغوار الحياة والانسان » .

ولا شك أن تساؤلات القارئة عن مفهوم الثقافة ووضوح القراءة كوسيلة الى المعرفة بالقياس الى وسائل أخرى ، تمثل حيرة حقيقية عند من يتطلع الى قدر معقول من الثقافة والتكامل العقلي والروحي . عل أنه يسر الاحاطة بما يمكن الى أن يلم به راعب الثقافة من معارف في هذا العصر ، والأمر في النهاية يعود الى طبيعة هذا المثقف واهتمامه بالوان خاصة من الفكر والأدب والفن والموسيقى . لكن هناك مع ذلك « مسارف » أساسية لا بد أن يحصلها المثقف المصري هي الالام بجوانب من تراث أمته ما زالت صالحة للبقاء معبرة عن معان انسانية تتجاوز قيود الزمان والمكان ، وتمنح المثقف قدرة لتوعية لا يد منها لتأدية ما يقرأ من ثمار الفكر والأدب ، أو لما قد يكتب هو نفسه إن كان ذا قدرة على الكتابة . ولا بد للمثقف من أن يلم بالجانب الأكبر من التيارات الفكرية والاتجاهات الأدبية والفنية في عصره ، ويعلم شيئا عن روائع الأدب والفن وأعلامهما . وكل ذلك كما نرى يقتضى وقتا وجهدا ، ويختلف المثقفون في القدرة على تحصيله والاحاطة به حسب اتجاه كل منهم وميوله وطاقته ووقته . والقارئة مازالت بمد في العشرين ، ويبدو من رسالتها أن الرغبة والقدرة لا

والشخصيات التي تعتبر شعلة نادرة في تاريخ البشرية والتي أثرت في توجيه الفكر العالمي . . . سواء كانت الشخصية عربية أم أجنبية . . . وسواء كانت في مجال الأدب أم السياسة أو الاقتصاد . . . أو الموسيقى

٥ - لاحظت في جل قصائد الشعر التي نشرت بأعداد المجلة صفة مشتركة غالبية هي . . غموض غرض القصيدة . . استعمال كلمات مبهمه . . وغياب الوزن في كثير من القصائد ولا أظن أن الوزن لا يتنافى مع كون الشعر حديثا وهو الذي يميز الشعر عن النثر . . . فهل تلك القصائد شعر منثور ؟ . وهل الشعر لا يكون عميقا مثيرا للفكر مستحشا للذهن الا اذا كان غامضا مبهما مثل « تجربة في مختبر الرازي » ، « الديك يكي » . الديك يضحك « الرقص النجری » . . . وغيرها ؟ وهل يعني ذلك انه اذا كان غرض القصيدة مباشرا تكون سطحية تافهة . .

٦ - لاحظت كذلك عدم الاهتمام بالموسيقى في « ابداع » رغم أنها من أحل الفنون . . بل قد تقف اللغات حجر عثرة أمام مختلف أنواع الآداب المقروءة ولكن الموسيقى هي اللغة الوحيدة التي يفهمها كل البشر دون معلم . . فهي أرقى وأسمى فن . . ومجلة ابداع « مجلة الأدب والفن » .

أخيرا أرجو أن أجد منكم اهتماما بمشكلة القراءة وأرجو أن أجد على صفحات المجلة في العدد القادم توجيها وإرشادا لي . . ولقيري من أبناء جيل الذين يعانون نفس المشكلة . . كيف وماذا اقرأ وأي طريق أسلك لأضع قدمي وأثبتها في طريق المعرفة الطويل طول الحياة ؟

وسيكون هذا الارشاد منكم موجها لانسان هذا الجيل الحائر المتخبط الذي لا يعرف لماذا وكيف الحياة . .
وملاحظة أخيرة ، تساؤل . . هل يوجد مكتب أو فرع لمجلة ابداع بالاسكندرية يمكنني التوجه اليه . .

بنقصانها ، وهي جديرة بأن تختار لنفسها ما يوافق ميولها بمد أن تتزود بتلك المعارف العامة .

أما مقترحات القارئة على المجلة فهي مقترحات طيبة يمكن تحقيق أغلبها ، وتحول «اعتبارات» خاصة عن تحقيق بعضها .

والقارئة تقترح أن يخص باب بالمجلة للقراء . . ولا أدري هل تريد بهذا ما يطلب به كثيرون عن نشر انتاج « الناشئين » أو تريد نشر آرائهم وأفكارهم . فإذا كان المراد نشر انتاج « الناشئين » فاني أرى أن طيبة المجلة لا تسمح بهذا . فهي مجلة تنشر لمن جاوزوا مرحلة النشأة وتحقق لهم مستوى فني مقبول يمكن أن يرضى عنه . في جملته - القاري - الناضج . وهناك أساليب أخرى لتشجيع الناشئين هي أجدي من نشر انتاجهم الى جانب الكتاب والشعراء من ذوي الموهبة والخبرة ، كان تكون هناك مجلات محلية في المحافظات ، ونشرات ثقافية في قصور الثقافة وفي المدارس ، ونفوعات أدبية في الجمعيات الأدبية والثقافية . ومن خلال الصلة الشخصية والتوجيه المباشر من بعض الأساتذة في المدارس والجامعات والندوات الأدبية يستطيع الناشئ أن يكتسب ثقافة وخبرة حقيقية تؤهله - اذا كان ذا موهبة - لكي ينشر انتاجه في المجالات المتخصصة .

أما اذا كان المراد نشر آراء الشباب وأفكارهم فان المجلة ترحب بذلك في أي وقت .

وتقترح القارئة أن يكون هناك باب ثابت في المجلة بعنوان «إبداع في مرآة النقد» كما حدث في العدد السادس . ولحق أن هذه كانت أمنية لنا ولكثير من القراء منذ صدور المجلة ، وما زلنا نعمل على تحقيقها . لكن يبدو أن النقد المروفي لا يرحبون به هذه المهمة المحفوفة بالمخاطر أمام شباب الأدباء الذين يفترضون أن هناك حوة تفصل بينهم وبين كبار النقد والأدباء ، ومع ذلك يشكون دائما من أنهم جيل بلا أساتذة ! ولا أدري كيف يكون وضع الأستاذ من الطالب اذا لم يعترف الطالب باستاذية أستاذه وفضله . لذلك يؤثر هؤلاء النقد أن يجنبوا أنفسهم التعرض للتهمة « الجاهزة » عند الشباب من أنهم

متخلفون لا يحسون بهموم الشباب ولا قضايا العصر . ومع ذلك ، مازلنا نرجو أن نحقق هذه الأمنية ابتداء من العدد القادم بانتظام .

وتلاحظ القارئة صفة مشتركة غالبية على ما ينشر في المجلة من قصائد ، هي الغموض واستعمال كلمات مبهمة ، وغياب الوزن في كثير من القصائد .

ولا جدال في أن هذه الملاحظة تعبر عن حقيقة واقعة يشكو منها كثير من قراء المجلة ، وهي ظاهرة غالبة على شعراء هذا الجيل من الشعر الحر ، ناقشتها في مقدمتي للعدد الأول من المجلة ورايت فيها خطرا يهدد الشعر ويلقي بينه وبين التلقين ستارا كثيفا . لكن اصحاب هذا الاتجاه يدافعون بأن هذا الغموض هو وليد التجربة المصرية وطبيعة الحياة المعقدة في العصر الحديث ، وهو كذلك وليد فلسفة جديدة في الأدب لا ترضى عن التعبير المباشر وتؤثر الايحاء والرمز اللذين هما من أسس الأدب والفن .

ومهما يكن الأمر فان المجلة تحاول أن تنشر كل الاتجاهات ، وإن كان قد قر في أذهان بعض الشعراء أنها لا ترحب بالشعر العمودي . وهو اعتقاد غير صحيح ، فالمجلة ترحب بكل شعر جيد مهما يكن شكله الفني ، على أن يكون شعرا « عصريا » في تجربته واستخدامه للغة ، وفي أيقاعه ووسمه للصورة الشعرية ، وليس مجرد احتذاء شكل للشعر القديم .

أما عن اقتراح القارئة الاهتمام بالموسيقى ، الى جانب الفن التشكيلي ، فلا أدري كيف يمكن تحقيقه في المجلة بدون نصوص موسيقية ، كما نفعل في الفنون التشكيلية حين نعلم دراسة لصور ولوحات منشورة بالمجلة . والدراسة الموسيقية النظرية تظل مصارف سطحية اذا لم تقترن بنصوص موسيقية يحللها الدارس ويبين اتجاهاتها وقيمتها الفنية .

وأجيرا أود أن أعبر مرة أخرى عن شكري لهذه القارئة الجادة وأرجو لها التوفيق في سعيها المخلص الى الثقافة والحرفة ، وإعدا أن نحقق ما يمكن تحقيقه من اقتراحاتها الطيبة .

د . عبد القادر القط

متابعات نقدية

قراءة في رواية : « مالك الحزين »

عرض وتعليق :
حسين عيد

صدرت للكاتب ابراهيم اسلان هذا العام روايته الاولى « مالك الحزين » عن مطبوعات الفاهرة ، وهذا هو كتابه الثاني بعد مجموعته القصصية الاولى « بحيرة السماء » التي صدرت عام ١٩٧١ .

فعاداً لدم ابراهيم اسلان في روايته الجديدة ؟ وماذا اضافت هذه الرواية الى عاله التي االى شهاده من قبل ، بانتقاد ، في قصصه القصيرة ؟ وما هو البناء الذي العالم في الرواية ؟ وما هي اهم سماته ؟ وما هي علاقته بمجموعة قصص « بحيرة السماء » ؟

رواية مالك الحزين :

لدم ابراهيم اسلان في روايته بانوراما مجسمة ، او لوحة واسعة لحي الكيت كات الشحي ، تزدهم بعشده هائل من الشخصيات (بلغ اكثر من تسعين شخصية) ، وتووج بالاحداث المتنوعة التي تمكس واقع الحى الشحي وسماته وافراحه وشغلواته ولهولته .. وتتبدق بالحياة اقباضه المستعرة ، تلمت من صفحاتها روح التشعب ، المستكين ، الوداع ، السيد ، العفيف ، الملاح ، الاصيل ، القوى ، الذى يمتلك الاسرار والغاند ، والتكامل ، والحب ، والكراهه ، والتسلخ ، والقلب الكبير ، وغيرة اقبال قوية .

تبدأ الرواية بموت المم مجاهد واستعداد اهالى الحى للاماة ليلة النوا . له ، فينكالمون لالامتها ويعرض الاسفل لمدى الانجليزى (موزع البرقيات السابق ، والمترش على الحضور والانصراف في شركة القاهرة للادوات المعدنية)

بالاماة ليلة النوا . في شقته ، حتى يزيل حاجزا وهيبا ، تنسا بيته وبين اهل الحى نتيجة سرقة واس عجل كان له اشتراه ثم سرق منه ، وكان ان زغلول بالغ السحين هو الذى سرله منه في الترام ، وجعله المصوكة الحى .. لكنه اطمأن عنما اكتشف ان رواد المفى (فهووة عوض الله) لا يعلمون شيئا .. هؤلاء الرواد هم سكان الحى ، يتوالدون كل ليلة ليجلسوا في المفى .. وتنتهى ليلة النوا بانفصاح ام للمم الهرم بالغ الحشيش ، وبمغامرة الشيخ حسنى في النهر مع الانصى الذى اصطفاه وكاد ان يغرقا معا عندما استنجرا غاربا في النهر ، ان الشيخ حسنى هو صاه الاميان . حين يخدمهم ويؤمهم انه ميمر ..

كما تتعرف على يوسف النجار (الكاتب) ، الذى ندمهم المفاهرات في وسط المدينة عند ذهابه للقاء فاطمة جارتة ، وتصل المفاهرات الى الحى ، فتلق مفاخرة الشيخ حسنى الثانية خلالها عندما يداهم الهجوم وتضيق عصاه ، لم يعود للمكان باسرار ، حتى يجد عصاه المفقودة .

وخلال هذه الليلة تتابع مصير القوى وهو يتصهر .. عندما يقرأ قسم النظارى في جريدة الاحرام ان السالك الايطال نفايد موسى قد تقدم ببلاغ للمود قسم لمباية ضد القوانين في منطقة الكيت كات لانهم استولوا على الاراضى التي اشتراها عام ١٩٤٤ ، والمملوكة له يعقود مسجلة في التهور العلوى .. وفي ذات الوقت تتابع محاولات عيد الله القويجى والامر عوض الله وهما يتسلمان اخبار بيع البيت الذى تقع فيه القوى .

وتكتشف في نهاية الرواية ان هذه الليلة هي آخر ليلة للمفى عوض الله ، لانه سيتم تسليمها ليانج الدجاج الروط ، بينما يعود يوسف النجار ، بعد فشله في مقابلة فاطمة بسبب المفاهرات ، لرى آثار الحركة في ميدان الكيت كات ، فيلجا الى منزله مع حيوط الصباح الاولى .

بناء الرواية :

تبدأ الرواية مع بداية مساء اليوم السابع عشر من يناير ١٩٧٧ (لم تطر السماء خلال هذا اليوم) وتنتهى مع نود صباح اليوم التال (حين كانت السماء تظفر) ..

لكان زمن الرواية الفصل هو ليلة واحدة .. وهذا هو احد مستويات الرواية ، او زمنها الخاص .. لانها تمتد في الماضي في محاولة لاسترجاع تاريخ المكان حتى سنة ١٧٩٨ وللغوص في ماضي الشخصيات ، وتبني جلورها ، وارتباطها بهي الكيوت كات ، حين تشارك كل شخصية من الشخصيات الرئيسية في تطوير أحداث الرواية المشبعة ، لتسلم السياق لشخصية أخرى تبنى وتصيف للبناء ، وهكذا دواليك .. يختلف ظهور كل شخصية على مسرح الرواية ومدة وتكراره باختلاف هذه الشخصيات ، ومدى مساهمتها في بناء السياق العام للرواية ، وإن قلت شخصية يوسف التجار (الكاتب) لعب دورا محوريا في هذا المجال ..

كما تتحرك الرواية أيضا للأمام ، في محاولة لاستشراف آفاق مستقبل هذا المكان ، وترك الباب مفتوحا .. فإنا لن نتنبئ مستقبل هذه الشخصيات في ضوء ما استجد في المكان من تطورات وما جرى من أحداث ..

من عزلة الشخصيات إلى معايشة الناس :

تجرى أحداث معظم قصص إبراهيم أعلان القصص في مجموعة (بكرة مساء) ، أما في الكيوت (خمس قصص) ، أو في المني أو للترب (أربع قصص) ، أو في التسارع (ثلاث قصص) ، أو منتالا بين سلسلي البصر والبيت (قصة) ، أو بين البيت والملي (قصة) ..

ومعظم أبطال هذه القصص ، نادرا ما يذكر أسماءهم أو هويتهم ، وربما ليسل هجاءهم التي نماذج (دعوى) ليس مفهوما ، ميعلين ، يعيشون عزلة حثلية ، يستعمل عليهم التواصل مع الآخرين ، أو الغامة علاقات معهم .. أنها نماذج بشرية ، شوهها الواقع الذي فرض عليهم ..

ولمة علاقات ارتباط واسعة وملاخظات بين مجموعة قصص بكرة مساء والرواية هي : -

أولا : تظهر في المجموعة القصصية اراءات متفرقة للرواية .. استشارت باهتمام الكاتب ، وفكرت بعض لسلراتها ، وتكاملت في الرواية ، وربما يكون تحليل ذلك هو خلاص الكاتب لتجربته المعاشة في هي الكيوت كات وتكسكه بصق الصبح عنها ..

ففي قصة « المني القديم » نجد جزءا من تاريخ هي الكيوت كات .. « كان ذلك يحضر الي الكيوت كات » نرج اينتي اشار على الباب الذي كان للملك يدخل منه ..

ويقول في موضع آخر من ذات القصة « عندما وصل الي البوابة العالية التي تبنت من ملهى الكيوت كات » توقف تحتها ، وراح يقرأ الكلمات البارزة على طول واجهتها الحجرية للقصة « انتهت معركة الاحرام هنا في ٢١ يوليو ١٧٩٨ » ..

أما في الرواية فقد تيلورت هذه التفاصيل وظفت فيها للتاريخ ماضي الكيوت كات .. وإن وجدت ذات التفاصيل عندما يحدث الامر عوض قصة (ص ١١١) ، وهب بنفسه

الي بعيد الكيوت كات والبوابة الحجرية الكبيرة والكتابة في قوسها الجليل الصالي « انتهت معركة الاحرام هنا في ٢١ يوليو ١٧٩٨ » ..

وكذلك تفاصيل زيارة الملك للكيوت كات ليوردها تفصيلا في موالص متحدة من الرواية منها : « هنا كانت القاعة اللتوية التي انصبت على سطحها الاعمة الرخامية بتجانها الصغيرة » تحت السقف الخشبي يحولها القفزة للملاة لكي يصعد للملك ويجلس في الصيف .. كان ينظر ويرى مدخله الخاص الصغير والقبلي النحاسي الثقيل ..

كأنيا : في قصة « لانهم يرثون الارض » نجد فيها شخصيتين رئيسيتين هما « عبد الله القويجي » و « عم عمران » ويحكى عم عمران لعبد الله القويجي « يا سلام الله يرحمك يا عبد السلام » والتبعت عينوه الباهتة تحت حاجبيه اخيلين كان الترك يفرزون البعب فوقنا » وانشأت أنا وعبد السلام الله يرحمك يا عبد السلام .. كان الترك يفرزون البعب فوقنا » وعندما كنت اجرى وجدت عبد السلام داخل في خشية .. فخلطه وجرجته على جنب لكي لا يدوس عليه احد .. ودعت اجرى واجرى واجرى ..

وفي الرواية نجد ذات الشخصيتين لثمان فيها حورين رئيسين .. وتزد ذات الوصفة فيها (ص ١١٤) « ولكن الم عمران اخبره (الاصحى كندى) ان ذلك لم يحدث لانه سافر الي الغرب هو وعبد السلام ، الله يرحمك يا عبد السلام .. مات عندما كان الترك يفرزون البعب فوقنا » وجدته دخلا في خشية ..

ثالثا : رغم ان غالبية لستصيات مجموعة القصص القصيرة ليست لهم أسماء وغير موصفة مئة .. أي منهم .. وكان هنا مناسبا ، لتصوير عزلتهم ..

الا اننا نجد ان شخصيات الرواية التي جاوزت التسعين معددة الاسماء ، ومعددة لثاليبتها مئة كل منها التي تعيش منها .. ففي الرواية الجاهج هي التي تتحرك ، وتسمى ، وتعيش ، لذلك كان لزاما أن يمددها الكاتب بدلة ، حتى يتيح لها حرية في الحركة في بيئتها الواقعية ..

رابعا : يرغب أبطال قصص المجموعة ويعطون ال الانعماج وسلك الناس ومعايشتهم ، لأن لم يستطيعوا معايشتهم ، فانهم يبعون بصر الزاء في رؤيتهم .. ومثال ذلك ما تبص في نهاية قصة : « الربة في البكا » ، عندما يتلاد شاب زميله للزبي بالبيت ، وبعثت الدرجات وانا التكي .. على حاجز السلام .. واجتزت الحوش الطويل المظلم .. وولفت على عتبة البيت .. وشعرت بالكم في لمني .. ورايت الناس ..

وايضا في قصة (في جواد رجل خبير) حين يقول بطل القصة : « مرة اخرى فكرت في الايام التي ذهبت سدى .. فكرت كم هي كثرة تلك المرات التي انتويت فيها أن اصعب حدا لهذا الامر .. ارتدبت ليأبي وخرجت الى الطريق » رابت الناس ، ثم عدت الي البيت » ..

اما في رواية « مالك الحزين » فقد انظر ابراهيم اصلا من بصفة نهائية الى الناس .. فكان يهتم فيها على يديه -

خلصا : نص غالية ابطال قصص « بيرة لسه » ، بان الوقت يضي ، ينسب من بين ايديهم دون ان يعتقدوا ذواتهم ، فهم يشعرون كما يقول بطل لسه « في جور رجل فريز » .. « ان هناك شيئا ما من القوي ان اصح حدا له . الوقت يمضي » .

ويتجسم ذات الاحساس ايضا في قصة المستاجر « كان ذلك هو الحال ان » . الا انني فكرت في ذلك كثيرا ، وشعرت انه لم يبق امامي من وقت سوى العليل .

انها مخلوقات يائسة عاجزة ، يحاصرها الزمن الحاضر ، منطوعة الصلة بالماضي أو المستقبل .

اما في رواية مالك الحزين ، فان ابطالها يعيشون حافهم كما يجب ان يمضي ، وتبقى الصلة بماضيهم .. ولهم مستقبل ينتظرهم .

سادسا : ليع شخصية المثقف المرتبط بالكتاب في مجموعة « بيرة لسه » ، معزولا عن الواقع ، رغم انه يعرب في المتاركة ، ويطلب هذا التناقص بين الرغبي في اصل وعدم المعرفة عليه . يظهر ذلك في قصه وقت الكلام ، حين يصف البطل زميله المثقف كحيثه « من حوالى اسبوع وهو يجلس صامتا وقد كف عن كل شيء » ، فتقول له « .. بمجرد ان نجلس كان يقول لي ان منظر الدنيا بالخارج ينسبه السجينا الصامتة . ويطلب مني ان نلوم » .

وتكتمل صفات هذا المثقف في قصة « التهر من المطشي » ، حين تقول له الزائرة : « ولنته يقول لك لا ننام ، وتكر بشك مستمر » .

وفي رواية مالك الحزين نجد نفس السمات لمجموعة ليوسف التجار (المثقف) حين يقول عنه احد اصداغاه الاعم عوفى الله (ص ٥٥) « انه ياتي ويسترخي على منضه وعقل صامتا طول الوقت وهو ينتظر الى اى شيء دون ان يقول كلمة واحدة » ممكن يلقى السهرة كلها هكذا .. » .

انه يبدأ في الرواية بنفس سمات لمجموعة القصصية .. المثقف « التاجر » ، الجيد عن الصل ، للمشاركة في الواقع .. لكنه وسط جميع المظاهرات يوسف الفائرة ، تبدأ لديه مرحلة مراعاة للذات ، خاصة عندما جلس في بار ورجال ، وسكر من زجاجة الروم ، وراح يستعيد مشروع رواية التي لم تتم ، ومظاهرات الطلبة السابقة بيسدان التحرير ، ومقابلاته مع المثقلين والمثلاث واكتشافه زيف للظلم والخدعة ، فيلمن كل شيء (ص ٧٥) « قالت انت مسكران ولا تكتب من هؤلاء ، واكتب عن الاشياء التي تعرفها او اكتب عن عمران او عبد الله او القهي .. » .

ويتقرب من اكتشاف اعماله تدريجيا : « انت مسكران وللا لا .. انت غشيان .. وعندما قال ملعون ابوك انت

الاخر ، ينتبه يوسف التجار على صوت التجار بعيد » .

ثم يبدأ التحول تدريجيا (ص ١٤٤) « كان الصاكر يتفكرون بوله العبودت ناحية مدخل المدينة والاولاد يلتفتونها وهي مازالت تدخن ، ويلتفتونها الى الصاكر مرة اخرى ، والقرتب منهم يوسف التجار .. » .

وكنتيجة لاختيار جانب الاولاد يصاب في مساله (ص ١٤٤) « مع القصة الاولى ، لم يشعر بالام ، الا انه عندما انبثقت شرارة القصور ، تركت في عينيه الرا من التار » .

وعندما حسم اختياره لذلك « تمنى ان يكتب كل شيء » . يكتب كتابا عن التهر والاولاد ، الفلاسفين وهم يخلعون بنارهم من فائريات العرض واشجار الطريق واعلانات البضائع والالام .. » .

وهكذا يلج مباشرة الى صميم تجربته ، ليختارها موضوعا لروايته « تكتب عن اللهو وعمران وكل الناس ، عن دنيا السهر والدخان واشجار الليل والطايرت الصغيرة » .

ثم يقترب من التهر ، ليتفكر ، ويصبح انسانا جديدا « اباد ان يغسل جرحه » غسل « لكم عيب من حياضه الفائرة ، وطعمه التثيل : غسل « لكم غرقت فيه عاريا . ولكم اخذك التيار » .

وها هو اخيرا - بعد ان تجدد انتماؤه - يحيى الاولاد الذين يحتلون مدخل مدينتهم « وباد ان يرفع يديه ملوحا ولم يقدر ، فبادر وجهه الى التهر حتى غلبته عيناه ، وراى فيما يرى الجالس كان القيامة قد قامت ، وكان للتادي ينادي ان هلموا الى العرض على الله تعالى .. » .

وعندما يعود الى بيته يحاول ان يستوعب التهر الذي حدث له في الفترة الأخيرة ، يتكلم جرحه الجديد ، شاهد انتماؤه الى التمشب (ص ١٥٠) « وليل ان يخلق عينيه مرة اخرى ، مع اصابعه اليمنى ، لأسى جرحه الجديد » .

لقد صهرت يوسف التجار التجربة ، فخرج المثقف من عزلة ، وجاءت هذه الرواية وليلا ناصعا على تحوله .. لكنه تحول داخليا اساسا ، تحول على مستوى فكره فقط .. ولم يتحول الى الفيل ، ولم يدخل من خلاله الى خضم احداث الواقع .. فقل يوسف كائنا في عزلة ، متكسبا في برجه العاجي ، مقفلا ذلته - وربما متوهما - بان لمة تغير قد حدث له أخيرا ..

انطباعات سريعة :

اولا : اتبع الكاتب في بناء الرواية اسلوبا يزواج بين الفصل الزمكة والحكايات ذات العناوين اللغوية .. اذت هذه المزوجة ، بالإضافة الى التناولات الرعيب في طول الفصول ، الى صعوبة ان ينتج القاري ، بناء الرواية الكامن وراء الاحداث ..

صراع خارج اللعبة ..

ورحلة الى عالم النور

عرض وتعليق :

٥٠ فردوس عبد الحميد البهنساوي

يرى بعض المهتمين بالتلفذ والأدب أن التباعد قد طال بين التلفذ الأكاديمي الموضوعي وبين ما يصدر هذه الأيام من أعمال أدبية متنوعة . وليس أشق على نفس الكاتب من أن يلقي بكتابه في بئر الصمت العميق نتيجة لانعدام الصلة بين التلفذ والأدب . لهذا كان من واجب دارس التلفذ من الأكاديميين أن يلاحظوا قدر الجهد كل نتاج جديد في الأدب وأن يمتد تقييمهم ليواكب حركة التأليف المتزايدة ، حتى تكتب حياة جديدة في جسد الفكر الراكدة .

من هذا للتطلق كانت محاولة تفسير رواية رحلة خارج اللعبة للاستألال فتحي الأبياري التي تستمد مادتها من تجربة ذاتية للكاتب عندما داهمه مرض خفيف ألزمه الفراش فترة طويلة وجعله يهوى فجأة « في لاج السكون » يصارع لثوث خارج اللعبة اليومية التي يلعبها البشر أو لعبة الدنيا كما يسميها . وهذه التجربة ، رغم خصوصيتها ، لها من المقومات ما يجعلها تجربة عامة .. فكل انسان معرض للمرض ، متقلب للموت .. ذلك القدر الانساني العام .

ومن الطبيعي أن تكون هذه التجربة موضوعا لكتابات عديدة من الكتاب ، وأن يختلف تناول كل منهم لها . الا أن هناك تباينا كبيرا في أسلوب معالجة هذا الموضوع في رحلة خارج اللعبة وفي قصة شهيرة تترسوى بعنوان موت ايلغان ايليش . فالكتاب في القصة الأولى يسجل أحاسيس وخواطر وهو « على حافة دائرة اللعبة » بعد أن سقط « لاهنا » من طول المشوار .. ومن الجري وراء سراب . فباتت روايته تملأ للعبة من انسان بعيد عنها يحاول التحكم عليها وتقييمها بطريقة نقد الواقع والسفيرة منه . ويتولد الصراع المستمر في القصة من تباين تجربة مريض ظل يتقادم الموت لأنه لا يريد أن « يهوى في ظلام الدم » ، ويحاول العودة إلى « مصحف وصفيح لعبة الأرناب » (وفي الكلمة الأخيرة إشارة الى دلائل اللعبة من بني الانسان) . ويكون الانسحاب في النهاية للعبة بعد تسعين يوما من الصراع ، وبعد أن طارت بالرئيس خيالاته « الى عالم نوراني بعيد عن الدوران القاتل دال » في لعبة الحياة ، فتتحقق له تجربة « ميلاد انسان جديد » .

لأننا : غالبية الشخصيات التي جاوزت التسعين .. كان يتم تقديمها دون تمهيد مسرح الأحداث لتفهمها .. حيث نلقاها بذكري شخصيات يعرفها المؤلف جيدا ، لكن ليس لدى القارئ أية فكرة عنهم ، لتلقاها بعد عدد من الأسطر أو الصفحات بظهور مهنة بعضهم بصورة علوية ..

بينما كان الأجدى تركيز الأنسواء على الشخصيات الأساسية في الرواية (وهي حوالى خمسة عشر شخصية) .. حتى لا يتوه القارئ في خضم هذا الكم الهائل من الشخصيات .. حتى يوسف التجار (وهو أحد الكعابور الأساسية التي يقوم عليها ببناء الرواية) لم تعرف مهنته أبدا ، رغم أن إجازته الأسبوعية من عمله هي يوم الخميس .. كما لم يتم تعريفنا به ككاتب بشكل واضح .. وهل له أعمال أدبية أم لا ؟ .. وما مدى شهرته ؟ .. ولا شك أن استكمال هذه الأبعاد كان سيساعد على تبصير هذه الشخصية .

لأننا : وكما حدث في تقديم بعض الشخصيات ، تكرور الأمر مع المظاهرات التي اجتاحت وسط البلد ، ووصلت الى الكيت كات ..

إن التمهيد لهذه المظاهرات كان واجبا ، خاصة بين جمهور شخصيات التي التسمي ، فكان يجب تنظيم الرواية بالأسباب التي تمهد لقيامها ، حتى لا تحدث هذه اللجوة . فليجأ القارئ بها .

كلمة أخيرة :

إن رواية « مالك الحزين » رواية ممتعة في قراءتها ، فهي تلهم لوحة فريدة لواقعنا التسمي ، أعادت فيها بحث الروح التسمية بأثرها من خلال حركة وتآلق شخصياتها في المكان والزمان ..

كما نتج فيها نهاية الرواية التساؤل الطر عنهما تضع هذا الطابع التسمي في مفرق الطرق .. فسامح للقارئ سيتوقى وينهار ، ليصل محله عالم المال المستقل المتمثل في العلم صبحي صاحب محل الفواخ الذي استنراه بعائه ، واستخدم كافة الوسائل بما فيها سلاح الملوحة لاجتياز للعلم صاحب القهر على بيعها (وذلك بواسطة أحد صبيانه) .. ولما أيعاه غاضى يظل كالنذير ، فهل سيعود السنانح الإبطال دافيد موسى ليستولى على الحي الذي سبق أن امتلكه يوما ؟ .. أهو تحلزل من عودة الأجنبي أو تفلزل دلال المستقل لتقوى أركان هذا العالم المصطب ؟ .

هذا ما لا تجيب عنه الرواية ، لكنها تترك الباب مفتوحا .. لتخمين ما يمكن أن تطفه هذه الروح التسمية الصلبة ، بكل ما تسب به من أصالة ..

القاهرة : صحن عبد

الجديد ، ولحق أن طبيعة التجربة هي التي تمل الشكل الفني أن لكل موضوع وسيلة التعبير التي تناسبه وليس غيرها ..
 هما تفيل الكاتب غير ذلك . فرغبة بطل القصة في استكشاف معنى للحياة هي التي أملت هذا الشكل عليه ، فهو يملك من خلاله أن يتجول بين نماذج من الناس والأوان من نشاط الحياة المختلفة وحوادثها ذات الدلالات والمفاتيح . وهذا الشكل الروائي الذي تكون فيه شخصية البطل هي القبط الاساسي الذي يربط بين الفاصيص مختلفة وشغوص متنوعة شكل معروف في بدايات الأدب الروائي في الغرب .

اما من حيث الموضوع فيبدأ الفصل الأول باصرار البطل ، بعد سماع كلمات الطبيب التأسيسية من خطوة مرضه ، على أن يغادر العيادة الى مسقط رأسه حيث يستطيع أن يرى له . وفي ذلك تعبير عن تلك النزعة الفطرية ، وهي النزوع الى الأم - موطن الأمان - اذا داهم الإنسان خطر ما . وتبدأ رحلة التأمل خارج الملحة وهو في السيارة التي تقله بعيدا عن النافذة فيشاهد « أي لعبة تلك التي يلعبها هؤلاء الناس وأنا معهم ؟ » . وينظر الى من حوله « بالآوتويس » فتجسد سرعات حياة التاهلة له « فالحياة سنتها المتصادم على أي شيء حتى ولو كان مكانا بالسيارة ، مثلها يحدث عندما تطلب اليه راكية أن يترك مكانه لها رغم مرضه الشديد . ويتفجع للمنى المتساوي : بالحياة هي هذا « السياق الجنوني » بين البشر من أجل أي شيء .. أن تنتهي اللعبة « ويخرج الإنسان من اللعبة .. معجولا أو مهشما أو متناثرا أو هيكلا أو .. »

في الفصل الثاني تأسى الأم لجمال ابنها وتختلط دموعها بتسايبها ودعائها بأن يكتب الله له الشفاء . ويعود الابن الى بيته بالفاخرة وقد استمد العزيمة والتصميم على المقاومة من ثبح القوة والعنان ، وقد افضحت فعالية تلك العلاقة الحميمة بين الابن واه . ويعرض الفصل الثالث نوعا آخر من العلاقة بإثارة .. الزوجة . تجلس الزوجة في انتظار عودة زوجها وهي تلوم نفسها على ما كان يشجر بينهما من خلاف ومشاحنات ، وتكتشف أن « ماديات الحياة » .. « الأيام لأملة الرتيبة التي تكرر نفسها يوما بعد يوم » قد شغلتها عن مشاعر الحب التي تكنها له . ويبدو التناقض في أن للرؤى ذلك الشيء اللعين ، هو الذي يولف في نفسها التي الوحيد الذي يجعل للحياة معنى وهو معنويات الحياة وأحاسيس الإنسان الرفيعة .

وهذه المعالجة تعتمد الى استكشاف ما هو خارج الذات الانسانية . والعالم الذي يحيط بالإنسان ويحكم حركاته في المجتمع ، لها معالجة تولستوى ترمي الى الفوصي والتمحيق داخل نفس البطل للكشف عن باطن الإنسان من خلال دراسة سلوكه وسلوك الناس من حوله . ولقد كان دافع كتابة هذه القصة عند تولستوى هو مرض صديق له بهاء عضال وليس مرضه هو شخصيا ، لكنه قصد أن يكتب عن حياته هو ويتأمل ذاته من خلال مأساة صديقه أو بطل القصة . وترمز مأساة هذا البطل الى مأساة الإنسان عندما يعيش حياته بدون هدف حقيقي مستترقا في السعي للوصول الى ماديات العيش متجاهلا حقيقة الموت . فكل ما استهلكه حياة ايفان هو العمل على الاثران بزوجة تورية ذات مكانة اجتماعية وشراء بيت جديد ومحاولة تانيته . وفيهالة يجيء للرؤى نتيجة لعادت عارفي اذ سلب من على السلم وهو يعلق ساس البيت الجديد . ويكتشف ايفان متفكرا (وهو على فراش الموت) انه عاش حياته بدون معنى او هدف . ويدرك ان طموحاته في العباد كانت زائلة ، وان كل ما سعى من اجله لم يكن هدف العيش الحقيقي ، فحياته كانت خالية من كل مشاعر سامية واهداف نبيلة . ويريد تولستوى كعادته ان يعلم قرائه درساً من اشياء قد تبدو بسيطة لكن معناها خطير ، فيقول في بداية الفصل الثاني من الرواية « قصة حياة ايفان ايلييتش هي أبسط القصص .. فهي عادية ومفترضة » . ويكفي تصوير مدى عمق هذا الأدب في دراسة نفس الإنسان الاشارة الى أنه استغرق في كتابة القصة خمس سنوات من ١٨٨١ - ١٨٨٦ .

وبرغم اختلاف الأسلوب والوسائل في الروايتين فإن هناك العبرة بأن على الإنسان أن يتأمل حياته قبل حلول لحظة الطير لأن الموت هو النهاية المحتمة . وتقع رحلة خارج اللعبة في ثمانية عشر فصلا . تتوافر فيها للقصص الفنون الفنية للصحة الصعبة (مثل الفصل الثالث « امواج من الحب » ، والفصل الثاني عشر « المعلم يسو ») ويبدو بعضها الآخر في صورة تاملات أو خواطر . مثل الفصل الخامس عشر « طائر بلا أجنحة » والفصل السابع عشر « كلمات الى صغرتي » . ويشجع الكاتب الى هذا العمل على أنه « رواية في آفاصيص » ويعمد الى التعريف به على أنه شكل جديد لم يسبق تقديمه في الرواية العربية ، وكان الهدف الرئيسي من كتابة القصة هو ايجاد هذا الشكل

وفي الاقصيص متتالية تتناول الرواية علاقات الصداقة المتنوعة وسمى بعض الاسماء، كواسية البطل في محتته . فهناك علاقة رومانسية بزميلة عمل ، وعلاقة بصديق حميم ، ثم نوع من الصداقة الغريبة مع « ام علي » التي تتطوع بقرابة « الفتجان » له . ويصور جانب من تلك الصداقة لوجود الانسان النظري اذا ما اشتدت غلة القرى الى مسلطة اعل من سلطان القلب عندما تدله الصداقة على طريق اكيد للشقاء : « نقرأ واحد وعشرين قل هو الله أحد وتناول بحق ملائكة هذه السورة أن تنزلوا لي الطريق » . بينما يصور جانب آخر من تلك العلاقة تحكم الخرافة في نفس الانسان اذ تكبره « ام علي » بأن « كل فتجانة نود » ونطلب منه ان يؤمن بالثبوت، لان هذا ما يؤله « الفتجان » . ويعترف القرصي بتأني ذلك : « أحسست بروحة عربية تضرر مني من ذلك الكلام الذي قالته ام علي » .

من المحركتين السابقتين في اصول الكتاب يتبين التصميغ من العلاقة الميسطرة بادم والزوجة التي عداها اجتماعيه اوسع ، وكذلك التطوير من معانيم مادية الى معانيم معنوية ويبدأ بالإشارة الى قديم كتاب الله على نصيب السقاء . ومن هنا يبدأ ايضا التحرك المالح في نص ايهل نحو عالم الروح فيتحرك ذلك استناده لكثير الذي يحيط بعالمنا ، وتصبح الحركة السالفة في الرواية ، والتي يعطيها الفصل السابع ، هي الكشف عن هذا انبجاء الكيف لنسري في الحياة . وانصة ادليمية تصور اختطاف سيدة في وضغ النهار ، وتلي مرأى من « ملايين النمل » في حي « شبرا » ، اذ يجدها ساب نحو سيارته مغميا أنها حريته وانها « مختلة العقل » . ويصدق الناس روايته ويتركونها له ، وفي منزله جدها بالسندس . فلم تصرخ خولا على حياتها . ثم انصعبها . وهنا نلزع من مسطرة التمر وهدونه على أن ينجابه مجاميع انحر فيضعضها ويتهرها . كما نمدك ايضا من العبارة الساخرة « خولا على حياتها » أن حياة ملونة ، ويزن حبة أو معنى لا تستحق أن يعرض عليها انسان . وفي الفصل التالي « تنهش القنوق وادفكار السوداء » نعل الجبل عندما نتأخي ابنته في العودة من المدرسة ، فهو يتخيل انها قد « خطفت » مادام كل هذا التمر موجودا بيننا .

والحركة الرابعة تتضح في الاقصوصة التاسعة بالاستغراق في تامل « حكمة الله في عياده عندما يعطي وعندما يمنح » . فهذه حكاية ام ايطالية هنزة تلد لثانيه نواتم ، لتأكلها مأساة « مليونيرة ورثت ملايين اللآلئ من والدها اليوناني » لكن الطبيعة حرمتها من نعمة الانجاب . وهذه صورتها . وقد تمهدت فوق متنبسة الكشف تحت الاضواء والكشافات الزئبكية . . وانسابت الدموع من عاكبيها . . وكلمات الطبيب ترون في اذنيها . . تسف لن نفل لك شيئا انها مشيئة . . أن تكوني عاقرا . . وتحكي قصة التالية عن مؤلف يفسر الانسان فيه أن يرجع لحنويات وينفل

الجانب اللذي في حساباته . . تعرض فقد يربوها بالبيت فيغيره الضبيب بين أن يدلع تكاليف العلاج الكبيرة وبين أن يدلع جنينين فقط . « لمن حقنة التشهير الفيتة » التي تقضي تقضي على حياة الفتاة ، لكن الغلبة تكون لمنطق الرحمة فيدلع مسافرين العلاج بالرفقة حتى لا يتسبب في موت كائن اعيم . وفي هذه الحالة من شغافية الروح يتزجج الكتاب من تقييم الناس في مجتمعتنا . . كاتب كبير يعرف فذكر الجريدة ليا مرضه في ثلاثة اسطر . الانسان المكافح عندما يسقط من الرضى تسخته . « الالام اللاحقة » بينما علم رافعة معروفة تصدت صورتها الكبيرة الجريدة لانها « مرضت . . لاجهادها لتستمر في عملها المكثف » . « ولد كاتالانا الكولة وطيرتها الى كاتانيا للعلاج » . ويرى لحاله وحال كل انسان شريف في عالم اختلفت فيه معايير الحكم على الناس .

وفي غمرة هذه التاملات تخلس النفس الى ان الرضا يتدر الله هو تمة الحياة . « قصة » « قللم بيسو » لذكرنا بأن الانسان لو خسر المال عليه أن يسأل الله أن يعوفه بالصحة ، وعليه أن يعده على جوانب الخير الأخرى التي الماني بها عليه ، وفي القراء تجد بطل هذه القصة يعهد الله قائلا : « لك ذرت بيت الله . . ومعى الحاجة . . ومعى سيارة . . ومازلت بصحتي يا صاحب . . انها نعمة من الله » . . وبعد تلك الفتاحة تتلو رواية الكتاب بأن ما يبقى من الحياة (وهي رؤية صادقة لاسان في شارب الموت) هو « الكلمة المحلولة » ورفساء الله . . وعوله . « ان كالا يتكالب الناس على مطمح الحياة ؟ ويجب على السؤال بانها « حكمة الله » التي جعل المراع ستة الحياة » . « اصبوا بعفكم ليحيى عفو » .

يبقى بعد ذلك ، بعد اكتشاف ما يبقي من الحياة ان يورث الانسان تجربة حياته الى من سيخلقونها فيها . فتأتي الحركة الخامسة محاولة طرح هذا التراث الفاضل . وتكون الوصية أولا للابن : « حاول أن تكون محبوبا ولكي تكون كذلك لابد أن تصب الناس » . تقسم لهم خدمات بلا متقابل وانتظر الجزء ، من الله . . فقط . . ولا تحاول أن تفلح الخير . . وموازيا لتسليم الارث تأتي مراجعة النفس عما اداه المرء لوالديه . « ويذكر الجلي امه ويلوم نفسه » . كان القروفي أن ادعاه اكثر من ذلك . « لكن سراني مع امواج الدنيا العاتية جعلني اركز على اشياء اخرى » . . ينول الاب ذلك لانه وهو يعلم ان ابنه لن يمي لكمة هذا الدرس الا عندما يكبر ويتزوج ويصبح له اولاد . وربما عندئذ يكون قد فقه الاب والام . « وكان التمد هو شقيق النفس البشرية عندما تكره » أين أنت يا أبي . . « لم أوفقا هناك يا أمي » . « انها عبارات التمد الأثرية التي يتوارثها جيل بعد جيل » . هذا الى جانب الشعور العزيب عنه لالترب للوت بانجاز في الدنيا لم يتم : « كان كل أمل أن أحقق لكم الكثير وكنت أتمنى من الله أن يطيل بعض أيام الرحلة . . لأكمل بعض الأعمال التي كنت أتمنى أن أنجزها » .

وعلى مدى حياته السابقة .. كلهم ماتوا وتركوا هذا العالم الى عالم كل شي- فيه غير مستور ، عالم انعدم فيه جمل الانسان وغلاله . هذه الاطياب ، ارواح تسبح بلا حدود ، حيث الاشياء واخسنة والمعرفة غامرة ، وتعاول روح حبيبة اليه ان تفتصب روحه لتعود به الى حيث الخلود ، وهو يستسلم أولا لكنه يقاوم ويتشبث بالهياة ، ثم تركه وتطحن على وعد اللقاء « عندما نتخلص من جسدك العتيق » . وهنا يعاود الشعور بالأم المرضي ، ويبدأ شقيقه تتمتعان بالتدناء الوحيد .. يارب ، وتنتهي الرحلة مع المرضي والالم الى المعرفة بعقيدة اكيدة هي ان صلة الانسان بربه هي ملائكة الأول والأخير في كل الأحوال .. لا تفني عنها اية صلة على الأرضي .. لا الأم ، ولا للأحياء ولا الأصناف ، وتكون هذه المعرفة ليرة مصارعة الموت خارج الهياة .. والرحلة الى عالم التور .

ينقل الكاتب لنا هذه الرؤية بأسلوب سريع متدفق القرب الى لغة الصحافة ، يعينه أحيانا تكرار للكلمات لا ينشأ عن ضرورة حماية للأسلوب ولكن عن السرعة في التبع . وهناك تراكيب تعبيرية تعوزها دقة المعنى ، وهذه أيضا نتيجة للسبب ذاته . ويميز الأسلوب وجود معجم خاص تستشف منه شفرة نابتة للمعاني ، فالأرقام مثلا هم الناس ، والنمل هو الزحام ، واللحمة هي الحياة .. الخ . ولعل هذا الأسلوب هو المناسب لبقاع العصر ، وتتنوع القراءة المطلوبة الآن لجمهور غرضي ممن نود لو أعيد تشكيل وجدانهم بكتب تتكلم الحياة في بساطة وبأسلوب ميسر لا يجهد الذهن .

أسيوط : د فرحوس عبد الحميد البهنساوي

وماذا بعد هذا التسليم بإرادة الله وترويض النفس على تقبل حقيقة الموت ؟ يأتي في الفصل الخامس عشر سرد تجربة الرجل الى عالم التور . وهي تجربة كتبت بضي الدراسات في العلوم التجريبية عنها أنها حقيقية ، وقد تعرض لها بعض من أوشكوا على الموت لم يغفوا للهياة . يروي الكاتب تجربته عندما شعر بأنه « طائر بلا أجنحة .. ساقع في فضاء الهوى لا نهاية له بين كائنات شغلة » تفقره سعادة لا توصف لأنه تخلص من ذلك الجسد العتيق الثقيل .. الذي كان يسجن روحه الشغلة . وتنتهي الرحلة الخاطلة ، فيجد نفسه « يطير الى اسفل .. اسفل .. اسفل .. في سرعة وهيبة فانظروا الى جسمي المسجي في الكنية الاستوديو .. وتلاشت الشغلة .. ووجدتني أعمل بجسدي .. في الم .. عندك يسبح أذان الفجر ويطلب من الله الرحمة والغفران » .

اما الإقصوستان السادسة عشرة والسابعة عشرة فيبدو أنهما ، من حيث البناء الفني للعمل ، تنتمي الى جزء سابق في الرواية . فالأولى تعكس موجس الأب وثقوته عندما يأخذ ولده السيارة بدون أذنه ويتركه فريسة للقلق الميت ، والثانية تقدم نصيحة للأبنة تعالئ النصيحة السابقة لابن . وكان من الممكن ان تتبع كل منهما القصص متسلسلة في المضمون في سياق سابق وربما كانت الليرة الوحيدة لوجود القصص طغمة الابن بعد الرحلة التورانية مباشرة هو أحداث هذا التناقض الواضح بين الطمأنينة في عالم التور وبين ما يعاينه الانسان من قلق لآله الأسباب في حياته على الأرضي .

ويأتي الفصل الأخير ليحكى تجربة مبينة عن الواقع ، إذ يرى المرضي في سكرة الالم أشباحا وأطيافا كثيرة بعضها يعرفه وبعضها مجهول له .. ناس عرفهم من أيام الطفولة ،

في العدد القادم

تقرأ هذه المتابعات النقدية

● الموع لا تمسح الأحزان

● قراءة في رواية « الباهرة »

بركسام رمضان

محسن جواد

اتجاه ممنوع

تأليف: أرمان سالاكرو

ترجمة: فتحى العشري

في مدينة برون ولد « أرمان سالاكرو » ، وكان يوم مولده هو التاسع من أغسطس عام ١٨٩٩ ،
أى قبل أن يبدأ القرن العشرون بعام واحد ، ولهذا ينتمى « سالاكرو » تاريخيا إلى القرنين التاسع عشر
والعشرين .

كان والده صيدليا ، وأراد هو أن يصبح طبيبا ، ولكنه اتجه إلى الأدب ، وإلى المسرح بصفة خاصة ،
لكتب مسرحيات قصيرة لم يستكملها إلا فيما بعد . أما أولى مسرحياته الطويلة والمنشورة فتعادل عنوان
« معظم الأطباء » وقد كان يعنى فى حقيقة الأمر نفسه كمعظم للقيود الفنية والدرامية البالية ، مشتركا
فى هذا مع اللجندين من أمثال كامو وسارتر ، سابقة فى ذلك بيكيت ويونسكو ..

ولكن سالاكرو ككل كتاب الميث من ناحية وكتاب اللاعقول من ناحية أخرى لم يخرج بمسرحه عن
النالوث الخالد فى المعنى والمبنى : « الحياة ، الحب ، الموت » .

ولذلك لم يستكمل دراسته للطب ، مغالفا بذلك رغبته الأولى ، ورغبة والده الأخيرة ، ولكنه درس
الفلسفة وعلم النفس والأدب ، وعمل بالمصاحفة الأدبية قبل أن يتفرغ تماما للمسرح .

عزفت أولى مسرحياته « البرج للسائل » عام ١٩٢٥ لهجوم هيوما شديدا ، مما اضطره إلى الانسحاب
أكثر من المسرح ، والعمل مغرجا مساعدا مع « شارل دولان » فى مسرحيات لا يكتبها هو ، حتى كتب
« جسر أوروبا » و « باتشولى » اللتان أخرجهما مع مكتبته دولان ، وأصبح متعكنا من حرية المسرح
إلى جانب أدب المسرح .

وجاءت مسرحية « فندق الخلس » لتبدأ معه مشوار التجايع والانطلاق والشهرة ، وهكذا تدافع
المخرجون لأخراج مسرحياته فأخرج : « ميشيل سان دونيس » مسرحية « الحيسة الوردية » وأخرج :
« لوى جوفيه » مسرحية « للجانين » ، وأخرج « باستون جاني » مسرحية « مبهولة أراس » عل مسرح
الكوميدي لرانسيه عام ١٩٤٩ ، فدخل « سالاكرو » التاريخ جنباً إلى جنب « راسين » و « كودنى
و « مولير » أو الكلاسيكيين الكبار .

وتوالى المسرحيات : «مفارة حرة» و « رجل كالآخرين » و « قصة الضحك » و « عرائس الهلالي »
و « الجندي والساحرة » ثم « ليالى القصب » وهي أشهر مسرحياته على الإطلاق .
أما مسرحياته التالية فقد جنت بفنه الى الإغراق في الالامقسول ، والاستغراق في القموصى مثل :
« لكنا أنا لا » و « يوف » و « كان الله بالسر عليما » و « ضيوف الله » و « القارة » و « امرأة شريفة جدا »
و « طريق دوان » و « الأسوار الشائكة » وهلمه للمسرحية « الاتجاه ممنوع » .

« واتجاه ممنوع » كتبها سالاكرو عام ١٩٥٣ ، بعد فيلمه الوحيد مباشرة « جمال الشيكان » الذى
أخرجته المخرج السينمائي المعروف والشهير « دينيه كلر » . وبعد انتخابه رئيسا للهيئة العليا للمسرح ،
ورئيسا شرفيا لجمعية المؤلفين والملحنين .

أما مسرحية « الاتجاه ممنوع » فهي مسرحية تكاد تلتوق الا معنول الى السريالية ، فهي تتعرفى للفكرة
غريبة تفترض أن الإنسان قد ولد عجوزا طاعنا فى السن ، ثم يصغر حتى يصبح طفلا ، أى عكس ما يحدث
فى الطبيعة منذ الخليقة ، وحتى الآن . وهو يضع كنوع من الاختبار ، امرأة مسنة فى مواجهة شاب يافع ليجرى
عليها التجربة التى تنتهى ، وهذا طبعى ، بالفشل ، لا لأنها من عالمين مختلفين فقط ، ولكن لأنها من
عالمين مختلفين أيضا ، فطارق السن رهيب ، والمواقف والاحاسيس مختلفة ، والأفكار متعارضة ، وكذلك
الأفكار .

أما التجربة عن دجل وامرأة ، من عالمين مختلفين ، ولكنهما من جيل واحد ، فتصيب من النجاح أكثر
مما تصيب من الفشل ، على عكس التجربة الأولى . وتكتشف فى النهاية ، أن هذا الافتراض لا يصح
، لأنه يسع فى « الاتجاه ممنوع » « . أما « الحياة ، الحب ، الموت » ، فهي العناصر الثلاثة المشتركة ،
والمشاركة ، فى هذه المسرحية الفاسفة ، وإن كانت تشكل اتجاها جديدا فى عالم مسرحنا المعاصر ، الذى
ينبنى أن نلتحق عليه ونفهمه ونستوعبه . ولا يهم بعد ذلك أن كنا نعتقه وننتناه ، أم نبره ونتركه للأجيال
التالمة ، تقول فيه كلمتها التى قد تطلق معنا ، والتى قد تختلف ، وتلك هي طبيعة القانون والآداب ، والمسرح
صفة خاصة !

- (١) ماتيلدا : عجوز (٩٠ سنة)
- (٢) دانيال : (٥٥ سنة)
- (٣) ايلفين : زوجته (٥٠)
- (٤) أوديل : (٢٨ سنة)
- (٥) راؤول : زوجها (٣٥ سنة)
- (٦) يول : حبيبها (٣٠)
- (٧) آديه (١٨ سنة)
- (٨) جيرار : خطيبها (٢٢ سنة)
- (٩) السيد المعجوز : (٨٥ سنة)
- (١٠) جوزيف : رجل العالم الآخر (٣٥ سنة)

لأعنة على هيئة شقة لها سلالم متوسطة الارتفاع .. أبواب كثيرة أحد هذه الأبواب يفتح على ممر خال تماما .. المساحة متوالية على مناطق - واضواء ساطعة - تكتبية عتب كبيرة تصل إلى السطح .. سماء صافية .. ليل ماطر ..

ماتيلدا المعجوز : (٩٠ سنة محتبة ، تتركز على عكازين)
أخبار اليوم صحيحة ؟

دانيال : (٥٥ سنة ، يلعب بالورق مع زوجته ايلفين ٥٠ سنة) على حسب الاعراض يعتقد الدكتور أن الولادة ستتم خلال الساعات المقبلة ..

ماتيلدا المعجوز : نفس الدكتور قال أمس وفي نفس الساعة ، نفس العبارة ، فاذا أخطأ أيضا ..

دانيال : إذن لن تتم الولادة غدا !

ايلفين : (لزوجها) ألب !

دانيال : شيء يضايق ، لأنى ساكسب ، وأنت لا تعبين أن تفسري !

ايلفين : ألب ! من الصباح وحتى المساء ، وأنا أغزل ! أغزل ! أغزل ! الرغبة تدفعني ولو للحظات الى تغيير اهتمامي .. ألب ؟

(اوديل ، سيدة شابة في الثامنة والعشرين وفاتنة ، ما أن تلمح ماتيلدا المعجوز وهي تقسم باب الرواق حتى تغضب في الضحك)

ماتيلدا المعجوز : تضحكين ؟ تضحكين ؟ لكنى شقت بالحياء وحيدة ، هل تسمعين ؟ الوقت يطول واليوم لا ينتهى ..

اوديل : الصبر يا ماتيلدا الطيبة .. سيجي الوقت الذى يجمعك تركمين أمام الأيام القصيرة للغاية ..

ماتيلدا المعجوز : صحيح ، لا شيء يدفعك للمجلة ، أنت تفتحن على الحياة ؟ مع رجلتيك ؟

راؤول : (٢٥ سنة ، زوج اوديل) مع رجلتيك ؟ بماذا تلمحن ؟

ماتيلدا المعجوز : لا ألتح بشيء ، أى رجلتي ؟ أنت زوجها وهو صديقها ؟

يول : (٣٠ سنة ، صديق اوديل) حلم التلميحات على وضعتا ليست أخلاقية ، أنت انسانة مقززة .. وعجوز ليس عفرا كافيا ..

دانيال : (مهدلا) ستتخلص من هذا ..

يول : لا .. طبيعتها شريرة .. وشرها يظاف مع السنين ..

ايلفين : فى حالتها ، عليك أن تميز بين الشر والذل ..

اوديل : للذل ؟ للذل ؟ لكى نتألم هناك ما هو أسمى من المذل ، صديقتي ..

ايلفين : وما هو ؟

اوديل : الرغبة ، الرغبة الحارة فى السعادة ..

ماتيلدا المعجوز : وفى سنك لكى تكونى سعيدة لابد وأن تشجى رجلا فى كل ذراع ؟

راؤول : غير مقبول ..

يول : على أية حال ، عليها أن تسكت ! (مرسى حادثة)

أوديه : (فتاة فى الثامنة عشرة) حبيب !

جيرارد : (٢٢ سنة ، زوجا) ملاكى !

أوديه : جيرارد !

جيرارد : أوديه ! طهارتى .

أوديل : أوه ! اليازمة وزوجها . هيا حدلا على السطح .

جيرارد : فكرة سائرة ، يا حبيب !

أوديه : بالقرب من السماء . فى ضوء النجوم ، جيرارد !

جيرارد : أنت ، أرحب من المسالم ، فريفة فى رؤيتك للحياة ..

(يفرحان متشابكين . تخفى الموسيقى أيضا)

أوديل : فريفة ! أنت أيضا . يارأؤول ، أنت حبيب الوحيد - لكنى (لبول) لا أستطيع أن أستغنى عنك ، للأسف ! حتى وصورة زوجي فى رأسى وفى قلبى .

بول : (لراؤول) يشايفك ويورى ؟ إذا كنت تريد أن تهدأ فاعلم انى أغار منك . فأوديل للأسف ! ولك أن تعرف حقيقتنا : أوديل لا تحببى .

أوديل : (بهتاب رقيق) بول !

بول : أوديل تحتاج لى فى الحقيقة ، ولكنها تحبك أنت وستظل تحبك ، حتى آخر سنوات عمرها الناضجة . ذات يوم ستهدأ مثل الياسم . ولن أكون حبا . ساكون قد انتهيت .

فانيال : (لبول) أصبر أنت أيضا ، وستحل عقدك .

أوديل : راؤول ، أؤكد لك انى بريئة ، لانى فى صراع ، أصارع بكل الدواعى الياء التى تستطقت فتصطدم بصخور الجبل كل لحظة .

أيفلين : تزعينينا بشكايات هذا الثلاثى منذ ثلاثين عاما . الشقة صغيرة ، فهل هذا سبب لإزعاجها أكثر ؟

أوديل : راؤول ، أشجبل من جسدى ، لكن روحى كلهسا لك ...

أيفلين : جسدك ! روحك ! جسدك ! روحك ؟ أذهبى أذهبى واتقى هومكم فى حجرة النوم .

أوديل : بول : أتبمنى .. جسدى يريده ، أنت تعلم . بول : حقا ، جسدك فقط .

أوديل : (لبول) لكن روحى تتكلم أيضا مع جسدى . أنا أيضا جسدى .

راؤول : جسدك ؟ هذا الصندوق الضيق الذى تفضليه على روحك .

أوديل : (لراؤول) أنا لا أفضله - سل الليل والنهار ، وكل الساعات التى تصاحبنا - لا يمكننا أن نهرب منها !

راؤول : وهذه الفكرة لا تصلح لتزعيج من الذكريات التى تصنعك اليوم وسوف تجعلك فى المستقبل ترعدين من الجبل ؟

أوديل : فى سن معينة تصاب النساء بالبلادة ، وقد وصلت الى هذه السن .

بول : يا لفترة !

أوديل : لا تعقب يا راؤول . لو تعلم شوقى الى هذه الساعات التى أجسد فيها نفسى أخيرا مسجمة الى جوارك ، وحدى تماما معك .

فانيال : العجوز : تسنين وصول للولود الجديد . أنا أيضا يحرقتنى الشوق والفضول ؟ تسنين انى أنتظر ذلك الذى سيحبب ليوئس وحدتى على الأرض ؟

راؤول : (يرى أوديل وهى تختفى مع بول فى الحجرة) أوديل !

أوديل : عزيزى راؤول ! (تلتق الباب)

راؤول : لا تكتب . انها شريفة . تصارع . وأنا أتعلم ! أيفلين : أوه ! دعنا نلعب .

راؤول : (لدانيال) سوف تلهيهم بعد عشرين سنة . عندما تقول لك هذه السيدة (يشير الى أيفلين) « أعيذك » لكى تحبل ، تحاول أن تتحصل ازدواجية روحى ورفيات جسدى ، ثم ، سوف تلهيهم وقتها !

أيفلين : حتى ذلك الوقت لا يمكنك أن تتعرب فى صمت ؟ فانيال : ولم لا تلتكر فى شيء آخر يا عزيزى ؟ فى نموذج آخر صريح مثلا ؟

أيفلين : وتبني الأيام المسجمة .

راؤول : ربما .. لكن كم هى بسيطة الحياة ! وهذا السماء ، لى الرحمة ! لى الرحمة ! (يخرج من باب آخر)

فانيال : ومنذ الآن سوف ترون فى مستقبلنا هذا النوع من الاضطراب !

أيفلين : لا تكن غيبيا ، الصب !

فانيال : لذلك !

أيفلين : وماذا !! أجمع حصيلتك ، طالا انك كسبت كفى لأعباء ماضى ، ولو مرة . ثم لا تفقدو كارما لهذا النسر الذى يهرب منى .

فانيال : أيفلين ، عرفنا مما راذل الشيفوخة ، وفى هذه اللحظة نقتسم حبل الحب الصامت ..

أيفلين : كيف تتصور انى أجن يوما بهبك ؟ وأن تكون تبع تلك الروايف السحرية التى تثير مشاعر الشباب فى هذه اللحظة أمام رأسك الرخو .. غير معقول ! أوه ! كم تثير غفسي (تقلب ثلاثة وتخرج)

فانيال : العجوز : حسن أن تساعد طريقة حياتكما ، شيء لا يشجع !

فانيال : لأنك لم تر غير اليوم ، لكنه أكثر سعادة من أى وقت مضى .

فانيال : العجوز : لنتنظر ولسوف أرى جيدا ! لكن الانتظار سيجعلنى أمشى أحسن ، ليس هذا رايك ؟ قل ، دون كذب ، الولود الجديد سيصل اليوم حقا !

دانيال : اذا حدثت ولادة ، سيفتح الباب من تلقاء نفسه .

ماتيلدا العجوز : لكن اذا كانت ولادة عسرة ؟

دانيال : سيفتح الباب من تلقاء نفسه كذلك .

ماتيلدا العجوز : ساعده ، ارجوك ، في القتح ..

دانيال : (يفتح ليفتح الباب الذي لا يلبث أن يغلق ببطء) أتريد ؟

ربما لا يكون المولود الجديد لك .

ماتيلدا العجوز : بما اني المازية الوحيدة ..

دانيال : المولود قد يجيء في سن الشيخوخة .

ماتيلدا العجوز : (مهسوة) أوه !

دانيال : أنا نفسي ، منذ اليوم الأول ، كانت كل أنساني في لسي ، وكنت أمشي بدون عصي .

ماتيلدا العجوز : آه !

دانيال : وليلة ، أصبحت بفرحة ، ولكننا التامت ، ولم يمد عرق النساء يؤلني الا في الأيام المظلمة .

ماتيلدا العجوز : وهل يمكن أن يجيء المولود الجديد اليوم .

دانيال : لكم أسفدت على أني لم أحيأ سنوات عمري بعد أن سرحت من الجيش غير نادم عليه ! لكنني وابت الأكثر مني شبابا يمزلون - أحدهم كان في عطفائه ، كان يبلغ من العمر عشرين ربما ...

ماتيلدا العجوز : لكن ماذا العمل اننا بصبي قريب من الموت ؟ لننظر حتى النهاية ! ربما جاء المولود الجديد بمكازين هو الآخر !

دانيال : ماتيلدا الطيبة ، لا تحركي كثيرا . عايلي عنديك !

ماتيلدا العجوز : بعدكم من الوقت تنتقد أنني سامشي بدون عصا ؟

دانيال : الطيبة لها متناقضاتها !

ماتيلدا العجوز : تنتقد ؟

دانيال : نعم !

ماتيلدا العجوز : (أمام مرآة) وعندما تمر بجنايد وجي ، تنتقد أني سامسج جميلة ؟

دانيال : نعم !

ماتيلدا العجوز : جميلة جدا ؟

دانيال : عيناك جميلتين .

ماتيلدا العجوز : عيناك جميلتان فقط ؟

دانيال : يشعرك ان تكوني طيبة ؟

ماتيلدا العجوز : استطيع أن أكون طيبة .. اذا أردت ! أما الجبال ..

دانيال : تنتسك الحفرة ، يا صديقتي الطيبة .. مسلم الناس لا يمكنهم أن يكونوا طيبين . بل لا يرغبون حتى في ذلك .

ماتيلدا العجوز : اذا لم يرغبوا فهم لا يتألمون . أما الفصح فأى امرأة يمكنها ان تتقبله !

دانيال : تلك التي تصبح طيبة .

ماتيلدا العجوز : هذا الانتظار يحطمني . ساعدني ان حراز البياضتين .. أين هما ؟

دانيال : يودعان فترة الخطوبة .

ماتيلدا العجوز : هل سينفصلان ؟

دانيال : بطوبة شديدة . سوف ترين . بهدوء بالغ .

ماتيلدا العجوز : لكن نادني بمجسود أن يفتح باب المولود الجديد .

دانيال : طيبا يا ماتيلدا الطيبة . اعتصدي على (تخرج . ينظر في مرآة يلعب بينيه ، يلعب شعره وهو اوى جيبته فلم تزد صلته بعد) لا لن أصبغ شعري .. أفضل الانتظار حتى يصبح غزيرا (يفتح الباب . ثم صممت ففاجئ ، وسكون على نفس المرسى من جديد) .

الهي ، يا الهي ، ما أنت تنسلق على الأرض حرية مولود جديد . أتوسل اليك لا تدعوه للحياة ، أنت الذي تعلم الطيب . اذا كنت تعلم انك ستدفعه فور خروجه الى نار الجحيم الابدية . وبما انك الاله الطيب الكاذب ، ازرع من الوجود . لا تدعه يدخل وأغلق الباب على الفور . ودون أن أفرعه ، أعلم ما يريد وأستطيع أن أفره على لسانه . انه يفضل المدم على الوجود في جحيم يصعب عليه الهروب منه في نهاية حياته . فليدخل ايها الاله الطيب تحت ناطريك في وضع التهاور أو في الظلام ، وسأستقبله كاخ كريم (صمت) ينظر جوزيف على استيحاء وهو في الخامسة والثلاثين) لقد القى الزهر . نعم يا عزيزي من حيا . أخرج من الباب . تعمد .

جوزيف : هنا ؟ تنتقد ؟

دانيال : متأكد . كنا نتفكر .

جوزيف : أتناقل من مبي الى مر منذ ساعات . سقط الليل وأحسست في جرح الظلام أني مفقود .

دانيال : مفقود ؟ بالتأكيد ؟ لم تكن ترغب في أن تعزل في الارض ، ومنذ اليوم الأول تجد نفسك مع حمامة راحلة تخرج من قفسها .

جوزيف : أعزل في الأرض ؟

دانيال : نعم . ستمتد ذلك يا عزيزي الطيب . قبل كل شيء تعلم كيف تستشيق بصفه . كيف عمودك وأنت تتدلى ؟ نعم ، اسم العائلة واسمك ؟

جوزيف : جوزيف .

دانيال : جوزيف ؟ ستمتد ذلك أيضا . لا أحد يختار اسمه كما لا يختار قدومه . اسمي دانيال .

جوزيف : يمكنني أن أسالك ؟

دانيال : لا .. استرح .. هذا هو القصد .. أجل . كيف يمكنك أن تختار استئلاك ؟

على أنا أن أسالك ، وإجابتك ، الواحدة تلو الأخرى ستفسر لك ما ينبغي عليك أن تصرفه . أولا كن مبوراً . ومع السنوات التي تمر ستتعلم كيف تنحيا . كيف تنحيا بغير سأم في اللحظة الكبرى . الكبرى ما عليك إلا أن تفكر بغير توقف في شيء آخر كلما وفي منك هذه سيكون الأمر سهلاً .

جوزيف : عمري خمسة وثلاثون عاماً .

دانيال : يا ماتيلدا المسكينة ! لكن لا تأسف على شيء . بالنسبة لك فإن ما يمكن أن يحدث قد حدث فسن الحسبن نفسها ليست سناً مروة . ولكن يمكن صنعها . زوجتي بلغت الحسبن . شيء مضائق . في هذه السن تكون النساء حرسات دائماً . لكنني أتكلم .. أتكلم ولا يمكنك أن تفهمني ..

جوزيف : أعترف أنني ..

دانيال : أنا ، أمارس مهنتي منذ عشرين عاماً .

جوزيف : أي مهنة ؟

دانيال : هنالك الآن : الرجل المخلط بالمياه .

جوزيف : أوه ؟!

دانيال : (يبرز عضلاته) لكنني سأدخل قريباً في المرحلة الساحرة ، مرحلة الأريبيات المتقصرة .

جوزيف : مرحلة الأريبيات المتقصرة ؟

دانيال : تلك التي توصل إلى سنك .

جوزيف : تلك التي توصل إلى سني ؟!

دانيال : لا تدخل . لازلت أذكر يومي الأول ، عندما دعاني الإله الطيب لفضاء عدة سنوات على هيئة الكوكب الساحر . لم أكن أدرك شيئاً بعد . ولكن المسره يستقر . ويحتاج أن يلتقي بأصدقاء . ويغير الإصدقاء والذائل لا تصبح الحياة كريهة . إذا سمحت لي بأن أقدم لك نصيحة ، فاني أوصيك بالذائل فهي أكثر وفاء من الاعداء اننا نحتفظ بها وقتنا طويلاً .

جوزيف : أوه تعرف أنني ، أصد نوحى . ليس هو النوع المفكر .

دانيال : انتظر حتى تكشف لك الحياة ...

جوزيف : أوه لكنني أعرف نفسي . إلى أين أكثر وللأسف إلى ذلك النوع المحب ، الماطلي جداً !

دانيال : أرجو تخفى ذلك عن ماتيلدا . ولا ستزيد من صدمتها لأنها ستصدم ! يا ماتيلدا المسكينة !

جوزيف : ماتيلدا ؟ ماتيلدا من ؟

دانيال : تلك التي كانت تنتظر وصولك بغارغ الصبر ! نعم لكي تتزوج منك .

جوزيف : تتزوج مني ؟ بسرعة ؟ دون أن تعرفني ؟

دانيال : لا يسبق أي زواج أي تعارف ولكن بالممارسة يتم التعارف ..

جوزيف : صحيح هذا ؟ هل هذا صحيح ؟

دانيال : ولدت منذ ستة شهور ..

جوزيف : ستة شهور وتريد أن تتزوج مني ؟

دانيال : أنت لا تعرف النساء . يتغيخان أشياء ثم للأسف يرغبن فيها !

جوزيف : ولو ، ستة شهور ، أعل ما يمكن أن أدوله ، أن تنتظر .

دانيال : لقد ضاع بها الحال بالقليل . أوه ! الملل يجيء . سوف ترى . أنها تصرخ ! ..

جوزيف : تصرخ ؟ يا للمسكينة الصغيرة ! أسنانها نبتت .

دانيال : كلا ، أسنانها نبتت بدون ألم . وسوف تصبح جميلة .

جوزيف : ليست لديك التبية على أية حال في أن تخطف لي فتاة لا زالت تصلها في الفراش ؟

دانيال : ما يثيرني هو أنها لا زالت هنا . بعد ستة شهور ، أصبحت مهملة .

لم تعد تدرب ..

جوزيف : عظيم .. انها في تقدم !

دانيال : هذا اللباه كنت أنظر إليها ، كانت ترقص بطنها كالارنب .

جوزيف : وتشي الآن ؟ انها طاهرة ماتيلدا هذه !

دانيال : نعم ، ومعلوكة نادرة ! وطريقة في الحديث أصبحت عظيمة .

جوزيف : وتتكلم ؟

دانيال : وأكلها يهضم بسرعة وجيداً !

جوزيف : وتأكل أيضاً في هذه السن ! لم أزد أبداً !

دانيال : لم تر شيئاً بعد . سوف ترى ، أنا شخصياً لا أشكر . شعري ينبت ، أنظر ، لا ينتصني سوى خرسن في الجانب الأيسر . التهاب لمفاصل أصابعي لأنني ليس إلا ذكرى تديسة والبروستاتا لم تعد تؤذي ، لن تصادف حظاً مثل حظك فانت مضي من هذه للأيام الصغيرة . أما أنا ، تبا للأيام المسيدة ، كنت سأصبح رياضياً فلذا . لكن أناثية زوجتي زادت عن الحد على الرغم من أنها طيبة . هل أنت مطافج ؟ الحياة نفسها مطافجاة ، وفي الوقت الذي تمتنع فيه كل شيء ، يصطحك شيء تافه .

جوزيف : الاستماع اليك يعد صدمة مروعة حقاً .

دانيال : يؤذي أن أتحدثك ، في مثل سنك تكون الحياة جميلة .

جوزيف : ليس هذا رأيي . مطلقا . الحياة كابوس حقيقي .
حياتي على الاقل .

دانيال : لا تطاول نفسك في الاعتقاد بما لا قيمة له في
نظرك . فالحاقق طبيعته المطلقة حيا لنا رفيق سفر
ساحر حتى يميننا على تخطي المظلات الياسي . اريد ان
اكون اول من يملك على هذا ويؤكد لك . انه يسمى
النبيذ ويوجد نوع ابيض وآخر احمر . لا تشرب منه
كثيرا في اليوم الاول .

جوزيف : تعتقد اني كنت انتظره حتى اجسر زجاجتي
الاولى ؟

دانيال : (الزجاجة والكراس بين يديه) شربت ليبيدا
بالفعل ؟

جوزيف : منذ سنوات .

دانيال : كيف ؟ ألم تمزق في كوكبتنا الآن فقط ؟

جوزيف : دوح العناية جانيا ، فهل التقيت بكثير من المواليد
في مثل سني ؟

دانيال : اعراف منهم أكثر شبها .

جوزيف : وأنا أيضا !

دانيال : اذن على أي نص جئت ؟

جوزيف : صغرا جدا ، أوه ! صغرا جدا !

دانيال : يأسنان ؟

جوزيف : كلا ..

دانيال : بشعر ؟

جوزيف : كلا .

دانيال : كنت تمشي ؟

جوزيف : كلا .

دانيال : كنت تتكلم ؟

جوزيف : كلا .

دانيال : صديقي المسكين ؟

جوزيف : كنت ازيل .. وأنا أيضا كنت أفعلها في
النراش .

دانيال : كنت فاعد الادراك تماما ؟ بلحية بيضاء كبيرة ؟

جوزيف : كلا ، لكن قل لي ألم تصب بفرغينة في الخ ؟

دانيال : كلا يا صديقي .. ومهما وصل أثر الشراب فإن
مخي يعمل بانتظام . ارجو وبالتحديد أن تقل لي في
أي سن ولدت .

جوزيف : في سن أحد الأيام ، اليوم الاول .

دانيال : مثل بالناكيد ، مثل كل البشر . في اليوم الاول
لحياة الانسان يبلغ من العمر يوما واحدا . ولكن منذ
كم من الوقت ؟

جوزيف : منذ خمس وثلاثين أو حل ست وثلاثين عاما ،
دانيال : وماذا فعلت منذ خمس وثلاثين عاما ؟ أين كنت
تمام ؟ ولماذا ؟ كنت مصابا بمرض شبيث أردت أن
تجعله سرا ؟

جوزيف : أنا ؟ كلا .

دانيال : مرض جسماني مريب أصلا ؟

جوزيف : كنت دائما مصيبا كامل التركيز .

دانيال : مصيبا ؟ لا تضطرب ، وأجب بدهوء . أنا رجل
متفاهم .. بعد اليوم الاول . ماذا أصبح ؟

جوزيف : حسن ! استمر الحال ، كنت مصيبا ، ثم شابا ،
ثم جنديا محاربيا . تزوجت في سن الثانية والعشرين ،
ثم هجرتني زوجتي منذ سبع سنوات . في سن الثلاثين
رحلت . في سن الخامسة والثلاثين لم استطع نسيان
حبس .. وما أشد ..

دانيال : (ساخرا) كنت مصيبا ثم شابا ..

جوزيف : لميت كرة القدم ، سنترهاف ..

دانيال : سنترهاف .. نعم ، نعم .. ثم جنديا .. جنديا
شابا بالناكيد .

جوزيف : نعم .

دانيال : شيء مثير ! واللحية نبشت في ذمك ...

جوزيف : كلا ، كنت أصبح الشنب .

دانيال : الشنب ؟ أوه .. عظيم ! أرى نوعه ..

جوزيف : أي نوع ؟

دانيال : السيد يروي النكات ؟ السيد يخترع القصص ؟

جوزيف : أنا ؟ (تدخل ايفيلين)

دانيال : المواليد الجديد ا ..

ايفيلين : يا لماتيلدا المسكينة .. انه شاب .

دانيال : لا تسمعي بمثل هذه السرعة بخيبة أمل المسكينة
ماتيلدا ! الموضوع أكثر من ذلك (لجوزيف) ماهرة ،
ترفض ، ترفض منذ اليوم أن تأخذ الحياة مأخذ الجد
وتخفي وراء رواية .

جوزيف : لكن أي رواية ؟

دانيال : السيد يدعي انه وجد على الارض منذ خمسة وثلاثين
عاما .

ايفيلين : وماذا فعلت منذ خمسة وثلاثين عاما ؟

جوزيف : أنا ؟ هيه . عشت .

ايفيلين : (لدانيال) أي غرابية في ذلك يا عزيزي !

دانيال : يدعي انه عاش النصف الآخر من حياته .

ايفيلين : أي نصف آخر ؟

دانيال : يريد أن يجعلنا نعتقد انه بدأ من النهاية .

جوزيف : لم أكل أبدا أني بدأت من النهاية ، أنت نفسك .

دانيال : لا تضع كلامي في موضع الشك - أنا أعرف
حسنتي وأعرف عيوبي - وراء هذا المظهر القرد
والهادئ نسيباً فانا غشوب لا أجعل نفسي مطلقاً .

إيفلين : (جوزيف) ما يخيفني مستقبلاً ، هو أننا عندما
تزوجنا منذ خمسة عشر عاماً كان غافراً وكان غضبه
لا يظهر إلا من خلال أحاديثه التي توقفت من حين إلى
آخر - لكن بعد عشرين عاماً عندما تظهر له عضلات
... (لدانيال) لن أتخيل مطلقاً ضربة على إحد أو على
الجسم .

جوزيف : بأله عليك ، هل سمع لك بالكلام ؟
إيفلين : من الطبيعي أنك شربت تبيداً باللمل !
دانيال : صبي ، كانت زجاجة الأولى على الأقل - استعنت
أه ...

جوزيف : (مفرجاً) هذه المرأة كنت ستلتقي بها إذن لأول
مرة معناه ذات أسنان صفراء ، وكنتما سترتسان
أحدكما في أحضان الآخر ، وبعزتكما مخلقة لكي
تستيقظا يوماً تحت قدمي فتاة مليئة بالحياة ولونهما
وردي ؟ وتريدني أن أصفق قصة من هذا النوع ؟
(تدخل ماتيلا المحبوز)

دانيال : وانت كنت تريد أن اعتقد أنني كنت ساكون غيباً
إلى حد أن التي ينسب في ه أحضان فتاة مليئة بالحياة ؟
على أمل أن أجدما يوماً مخلقة في مواجهتي ، في مثل
هذه الحالة ؟

جوزيف : لست أنا الذي اخترع الفضة -
ماتيلا المحبوز : عن أي حالة تتحدثون ؟
إيفلين : عن حالتك .

ماتيلا المحبوز : ماذا يحدث يا أصدقائي الطيبين .
إيفلين : (لماتيلا) للورود الجديد - (جوزيف) منذ ستة
شهور وهي تنتظر لتتزوج منك .

ماتيلا المحبوز : بعد أربع أو خمس سنوات سأصبح أصلاً
لمرض نفسي .

دانيال : وبعد ثلاثين سنة ، ستصبح آية في الأسمال .
إيفلين : تمنق ذلك !
ماتيلا المحبوز : (تهجم) لكنه شارب ! لا يمكن أن
ينتظرني .

جوزيف : رعد ناصف - من المؤكد أنني أخطأت الباب - أين
أنا هنا ؟

دانيال : على الأرض ، تحت عين الله الساحرة .

(يدخل داوود)

داوود : السيد دانيال ! سيد دانيال ! خبر واثق - كم أنا
سعيد .

دانيال : حسن ، لعله يريحني .

داوود : لقد أصبحت أوديل لي في النهاية ، لي وسعي ،
لا لأحد غيري .

إيفلين : حرب يول !

داوود : كلا نسيت - (يدخل أوديل)

أوديل : فيه يا عزيزي ! أبعت عنك بالقرب مني ولا أجدث .
إيفلين : شيرت رأيك إذن ؟

أوديل : أنا ؟ مطلقاً ! أعلم دائماً أن حياتي كانت تدفني
نحو صبي فريد - داوود ، أنظر إلى ، ألم أصبح
شخافة ؟ كم سيكون جيلنا شيباناً ، يا داوود ! (يدخل
يول)

يول : سيدتي ... (فترة صمت)

أوديل : (لداوود) كن مهذباً يا داوود - يول صديق
ساحر ، يحترمك كثيراً - تعلم أنه كان يغازلني لفترة -
هل تستطيع أن تلومه على أنه وجدني حيوية ؟

يول : أوديل ... سيكون أكبر ذكرى لصعد شيباني .
لكن اليوم للأسف ، كل شيء يفرق بيننا - ونهر بين
منى إلى الأبد في اللحظة التي مصصبت فيها أنت
نفسك .

أوديل : لا تصدق أنني سأنساك يا يول ، كنت في حاجة
إليك لأحمر نفسي من رغبات طالما عزت نفسي قبل أن
تتشعب - كنت أريد أن أهدى لفسولي وقد أحسست
بخفي من أن جلبت منك ، بالرغم من كل هذه
الشجرات التي لم تعد تجذبني (تلمس جوزيف) من
هذا الصبي الجليل ؟

دانيال : المورود الجديد ... الخ
(دانيال وداوود في شبه اجتماع سرى - يول يبتعد)

جوزيف : (لماتيلا المحبوز) من هذه ؟

ماتيلا المحبوز : امرأة وزوجها .

جوزيف : وهذا الصلست في الركن ؟

ماتيلا المحبوز : صديقتها .

جوزيف : صديقتها ؟

ماتيلا المحبوز : نعم يسمى ثالث الثالث ، أنه في عمرهم ،
كما يبدو عمر الثالث - وقيل لي أن الثالث يمكن أن
يكون امرأة - لكن في هذا الثالث هو رجل .

أوديل : صبي جميل جداً ، وأساءه !

جوزيف : (لماتيلا المحبوز) زوجا ؟ صديقتها ؟ (لأوديل)
سيدتي !

أوديل : عزيزي !

جوزيف : سيدتي ، أنت تبدين لي سيئة طبعية .

دانيال : لقد لمبت بها الاعتدال لمبة حزلية .

جوزيف : أي لمبة حزلية ؟ مطلقاً ...

دانيال : يشكك ...

جوزيف : لكني لا أشكر ...

اوديل : لا ينبغي أن تشكر شيئا . لقد انصبت .

جوزيف : كلا . آف . آف . بل .

اوديل : اعترف لي يا عزيزي . لقد أصبت بأذى بالغ هنا ؟

جوزيف : ألم شخصي . .

اوديل : المسائل الشخصية هي التي تحسب .

جوزيف : زوجتي هجرني ، وكنت أحبها . .

اوديل : آوه ! . .

داوول : منذ زمن طويل ؟

جوزيف : منذ سبع سنوات . . تزوجنا ولم تكن قد بلغت

العشرين . .

اوديل : وم تشكر إذن ؟ إذا كانت زوجتك قد هجرتك منذ

سبع سنوات وهي في هذه السن ، فهي الآن فتاة صغيرة

جدا !

جوزيف : هي ؟

اوديل : لا يمكن التفكير في الزواج من امرأة في وقت متأخر

كذلك . .

جوزيف : آوه !

ماتيلدا الميجوز : ممي ، سيكون لديه الوقت كله !

جوزيف : استفظروا بهما لكم باردة ! زوجتي تبلغ اليوم عامها

الثلاثين !

دانيال : لآنك كنت صغيرا أيضا على زوجتك فكانت صغيرة

وكنت نقول لها من الصباح حتى المساء إنها مصعب

هرمة !

اوديل : أي حوى قريب !

دانيال : حل ترين أي مهزلة يوضح فيها هذا الذي

للمسكين ؟

إيفلين : في الحقيقة ، هو فتي يرثي له .

جوزيف : (متفجرا) ليس بعد ، لكن عندما أقص على زملائي

بأن هناك من اعتبرني هذا المساء مولودا جديدا ، اعتقد

أنهم سينظرون إلي بطريقة تدعو حقا إلى الرثاء الحار .

ماتيلدا الميجوز : لا يبقى غير إعلانها . . بما أنه يسير في

اتجاه وأنا في الآخر ، على أن أسكب به . اعتقد أنني

سأحب كثيرا من يطلقون الفكاهات !

داوول : (بلوق بالغ لول) حتى يستفي شيخوخته يخترع

ذكريات طفل صغير !

بول : كم هو غريب ! . .

دانيال : (ساخرا) كان بطلا في كرة القدم .

اوديل : دوليا ؟

جوزيف : كلا . . . مدرسيا !

دانيال : مدرسيا ؟

داوول : (ساخرا) وكنت تعود إلى البيت بينظرون شورت ؟

جوزيف : تمام (يمشي في ثيابه) . . لاني لو املتمكم على

صودي في تلك السن فيه (يشب إلى أعلى) ستجدون

انفسكم في الطريق إلى تصديقي .

دانيال : لقد افترضت تماما انه من عام لأحسر سحيبا حياته

بالعكس حتى يصل في النهاية إلى حالة ماتيلدا الطيبة .

اوديل : يا تكار مثل هذه ، تكون مصفا حقا ، هل تستطيع

أن تحصل ، حتى ولو كانت على صورة منقطة إلى هذا

الحد ؟

ماتيلدا الميجوز : طالما انه يستند في أنه سيحبنى فيما بعد ،

يمكنه أن يتزوج من شابة مليئة بالحياة .

اوديل : عذرة ميجوز !

(أدبه ويجري ويدخل على غناء غلب)

دانيال : بجسد يا عزيزي إلى أي شيء تريد أن تصل

بنظريتك ؟

جوزيف : ولكني لا أحمل نظرية .

إيفلين : (تفزع التريكو) بل : بما أنك تعتقد في وجود

بشر على الأرض يبدؤون أكثر جسوية واحمرارا ثم

يصيرون أكثر بياضا ونضارة . .

جوزيف : لكن لا تولمينني على شيء . فليست خالقا لأي شيء !

اوديل : ولكن زوجك يكثف عن العكس .

دانيال : أنت السان عبثي وغير معقول .

جوزيف : ماذا ؟

بول : تنكر ؟ (للأخريين) انه حيوان عبثي وغير معقول . .

داوول : تتمسك بأن فلسفتك واضحة وسوية ومفتوحة على

الأمل ؟

جوزيف : جيجيجي ! يا جيجيجي ! كم أحب أن أجد أوتوبيسا

ماتيلدا الميجوز : أوتوبيس ؟

جوزيف : ميدان الكونكورد .

اوديل : ولماذا ميدان الكونكورد يا صغيري جوزيف ؟

جوزيف : لكن أقول فقط : بيريه أو كوبري ميرابو وأسمعه

يجبني ثلاثة أقسام !

اوديل : (للأخريين) كيف يمكن أن يكون صبي جميل مثل

هذا قويا ؟

إيفلين : يتأكد على وضع العالم والحياة من أعلى إلى أسفل .

دانيال : (فائرا) على حسب تفكيرك إذن لا يبقى لي بدلا من

شفاء عرق النساء الإيمين ، غير الاسل في عرق النساء

الأييس بعد أن تناسق اجزائي .

جوزيف : (لجيراو) حتى أنت الشاب الهادي . . .

أدبه : أصبح شابا وحادا لأنك تتذكر يا جبي غضبتك ؟

جوزيف : وأنت سوف تقول لي أنني عراب خطيبتك في هذه

الحالة (يشير إلى ماتيلدا الميجوز) وأني رويدا رويدا

مرتد بصر هؤلاء الثلاثة . . .

أدبه : لألسف ! هذا صحيح ! - يالهلول ! أذكر يا حبي الكبير ؟

جوزيف : لكنكم جميعا سلقتم فوق رؤوسكم ؟

دانيال : لأن المقل هو الذى يهفك الى تمثيل اللقاه لأول مرة فى هذه السن (يشير الى أدبه وجرار للتضايك) وهنا يحاول الرجل ان يختار أجمل امرأة فى العالم لصحبته فى أشد أزماته غير النقية (يشير الى أوديل) على أمل ان يعرف بعد ذلك وبالقرب منها ورق اللهب والرومايزم والسماح حتى يمشى سعيدا فى آخر سنوات عمره على مثل هذا الحال (يشير الى ماتيلدا الصبور) تاركا كل منهما الآخر قبل ان يترك الأرض ، سلمه الذكرى الأخيرة والمحنة !

الشخصيات جميعا تتجرع ضحكا فيما عدا جوزيف المنور وماتيلدا الصبور)

بول : فصته لا تستقيم !

دانيال : (لجوزيف) حيسا ! هيا ! اغازل سيدة اسلامك (يشير الى أدبه) وقل لها بأى نقاد صبر كنتظار أن تدقق عليها الحياة بغيراتها وكما ستكون سعيدا لتكتك من الحزن عليها (يجذبه نحو ركبتى ماتيلدا)
« يا جميلتى ، يا حديدة عرى ! »
يا فضيلة حبي المكتل فى النهاية !
يا مكانة حياتي وصبري !
(فسكتا من جديد)

ماتيلدا الصبور : لكن بعد ثلاثين عاما سأصبح جميلة ! جميلة جدا !

راؤول : هذا ما توكليه يا صديقتي الطيبة ، لا تنزعجي ! ماتيلدا الصبور : لكنى منزعجة !

إيفلين : لا تنعري إذن - يكلينا هذا (تشير الى جوزيف) بهذيانه .

راؤول : كيف تفسر ذلك الضلال الذى دفننى الى الزواج من زوجتي على وعد فان مثل هذا ؟

جوزيف : (لأدبه) ألم تكن حرما بالمثل ؟

أدبه : طيبا ! والا ، كيف كنت سأعلم بأنى سأصبح شايبا يوما ؟

بول : واى ثمن يسمع لجمالها ان لم تكن قد منيت بكل خبرة الحياة ؟

دانيال : فى عاكس البياض الذى ترجع هذا الجمال الى حاملات لا يمكن تصورهن كذلك ! أم نطقنا غير مجربين ؟

جرار : هل تجرؤ على الضحكة بليمة كهذه فى سبيل أناس منحلين ومتدهدين ؟

أوديل : وتركها للذات غيبة بالمصفاة ،

ماتيلدا الصبور : لكنى أمتنع بشئ من الضل .. أنا !

راؤول : حقا .. أعدتى ! وتعلمى ببطء كيف تكونين يوما جديدة بأفضل المستقبل .

ماتيلدا الصبور : (لجوزيف) لكن دافع عن نفسك يا جوزيف ! إيفلين : فى عالمك تكون الحياة إذن مربوط الى الجحيم ؟

دانيال : هذا الرجل إيفليس !

جوزيف : مطلقا ! أنا انسان يريد أن يفهم !

دانيال : حقا .. تمثل الله .. انه خالفنا الكادر .. والقادر بالضرورة عادل والا كنا يشننا من العدالة (استنصان من الجحيم) هل تتصور عاكسا تسير فيه العدالة عاجزة ؟ والا لا كان هناك أى اتجاه له أى نهاية - ذلك ان حياتنا كاملة لانها تبيتنا من الإله الطيب .. ومن احترامنا لهذه العدالة وهذا الكمال .. فأتينا لنطلق على ان نسمد على حسب قواعد السعادة بلا أى قيد من أى نوع .

جوزيف : (لجرار وأدبه) اذن طلقنا انما الاثنين بالفضل كل سبل الحياة بهذا المضي !

أدبه : أوه جرار ليسكت ! (لجوزيف) عندما أذكرك بالطبع ! أننى خرجت من الحديقة ثم جئت اليه فى النهاية ، اليه وحده ، كلى له .

جرار : حبيبتي الغالية !

جوزيف : ولكنه نقاء مبالغ فيه .. ألم تخيلنا أحيانا ؟

أدبه : أوه جرار ليسكت ! (لجوزيف) عندما أذكرك بالطبع ! كيف تريد لفظة الا تدقق النظر فى حياة امرأة محبة فى الثلاثين !

أوديل : أى استمتر ؟ لا يوجد استمترنا طالما أعلم أن شبابي سيكهرنى !

جوزيف : لحظة ! لا تزال النساء عددا ومن فى الثلاثين بغير أعمار - لكن ليس عندهم !

أوديل : لماذا عندهم وليس عندها ؟

جوزيف : ياه ! عندنا تحس التيسسات بالشيخوخة تقترب فربحن فى استثمار الحياة ومن لازلن قادرات منالقات .. وكلما تقدم بين السن كلما الثرين من الجنون ! فمع الشيخوخة تنقصوه وجوههن يوما بعد يوم دون ان يفقدن رغبتهن .. ويسألن فى كل مرة اذا لم يكن قد أحبين أحد لأخر مرة .. ولذا كن أن يلتفتن بأخر محب .. وهكذا من المحب الأخير الى آخر محب ، تتسدد وراهن سلما حقيقيا ! أما انتم فلا تستطيحن الانتظار طالما ان شبابكم يتجدد يوما بعد يوم .. أليس كذلك ؟

أوديل : والرفقة وعدم الصبر .. ماذا تفعلون بهما ؟ سئل هذه !

إيفلين : دعيتى اطرز . هيه ؟

أدبه : والرجال الا يعرفون عدم صبرنا ؟ (لجرار) أنت ! عندما كنت أنا فى سن إيفلين ، ألم ترتنى فى احضان

فرانكا ! لتتعرف قبل الان على جسد وروح امراء
مكتلة الجبال ؟

جيرار : واميالك بالنساء الهرمات ؟ هل تسيته . ؟

آديه : وهذه الفنية الهزلية التي اعتقلتك انك تحبها لانها
تنوح بصوت مميز ..

جيرار : وانت ، هل تسميتي ريمون ؟ هذا الرجل القوي ، حقه
القوة الحارقة . لان الآخرين كانوا يتحدون املهم ،
الم غربي في الارتداء تحت قدميه ؟ تعتقدين انك
تسميت ؟

آديه : وسباحتك الاليمبية ؟

جوزيف : اوه .. معنى او بأثر توجد دائما تلك الضحية !
جيرار : وعندها أصبحت أكثر شجائبا ، وبدأت تحبين
المسنين ...

آديه : كان ذلك لكي أعتبر عليك من جديد . لاني كنت قد
أحببتك منذ البداية في كل مراحل عمرك . وكنت
أحفظ بذكرى مفرجات حينا الأولى .

جيرار : أنا أيضا ! كنت مغلما لك دائما . كل النساء
الاتي كنت قد اعتقلت اني احبتهن كن شبيهات لك .
جان كان لها عيناه ، بلون رقتك ، لدمونه قلبت كيانتي
لأنها أصغر منك بغير سنوات وكانت تمتحنني ما كان
عليك ان تصيغني اياه دائما . قبلك أو بعدك وبالقرب
من كل هؤلاء النساء الساحرات هل كنت أبحت عن شيء
آخر غير وجودك وحده الى جانبي ؟

آديه : لكنت عن هذا ؟

جيرار : انت نفسك لماذا تركت نفسك تتصادم مع روثلف
في كل نزواته المجنولة ؟ هل منعتني عنه شيئا ؟ أو
منعتني عنه احساسا ؟

جوزيف : على طرفتك فان الفتاة الصغيرة يصبح لديها
خبرة !

واؤول : وهذا ما يعطى لطهرها مذاقا !

جوزيف : (لجرار) وهذا الم الذي يقول لك انهم كلنا
الحب قد كذب فعلا ! هذه اليمامة المليئة بالحياة لازال
راسها يحصل ذكرى كل الرجال في حياتها !

دانيال : ولكننا لم تعد نعرفهم !

جيرار : ولم تعد نكذب مطلقا !

آديه : اوه ! كلا ، ليحنا الله ! كل هذه الحياة المبتورة تحيا
ورادنا !

جيرار : بالجبال تصل الى التطور ..

جوزيف : عندها كانت زوجتي طاهرة كابت على الاقل طاهرة !
طاهرة تماما . في البداية .. وعندها كانت شابة تقول
لي كلمات الحب ، كانت هذه الكلمات جديدة تماما .

دانيال : وهل كنت تستطيع ان تؤمن بالمسادة وانت تسبح
كلمات الحب للشكوك فيها باكاذيب للمستقبل ؟

أوديل : عموما وعلى حسب ما فهمت فان زوجتك تعلمت منك
دروسها الأولى لكي تحب الآخرين ؟

آديه : واميالك بشكل أو بآخر بالصدفة !

واؤول : لا تخطئ بين الطهر والجبل !

أيفلين : وفيما يفيد التطور وسهل مصاعب الوجود اذا
ما توصلت الى الوجود الى التجميل عندها يصبح الجسد على
حالة الحالة ؟

ماتيلدا السجوز : لكن جسمي سيحسن ! ألم تعلم لي ذلك
بنفسك ؟

دانيال : حقا ! حدثني من روعك !

جوزيف : قول لي .. بغير ذكريات ماذا تسمين الحب في مثل
سبك ؟

أيفلين : الحب الحائل !

دانيال : ورغبتنا للشفة في ان تكون سعدة مما بعد ذلك في
فرحة الشباب ..

آديه : هذا المسكين لا يفهم شيئا !

أيفلين : واليه ! ماذا تفعل في حياة النساء ؟

أوديل : (لراؤول) كم هي مفضة . هل كنت أجبر على ربط
حياتي بحياتك يا جبي لو لم أكن متأكدة من ان عددي
سينقص وان جسدي سيستقيم وان شخصيتي ستصقل
معتقة من أي من أحب سوف في النهاية ، بعد ان أكون
قد عبرت كثيرا من الطرق المتنوعة . (لبلول) وهل
كنت لأترك نفسي أنتفيل في الحطاي الخفيفة بغير هذا
الوعد بالجبال المذرى والحطينة الهالكة حتى أمتحه حتى
الوحيد ؟

بلول : (لأوديل) انت التي ستصيرين يوما بعد يوم أكثر
جمالا بين أحضان زوجك ! اوه !

أوديل : (لجوزيف) التقرب يا صديقي .. الا تعتقد حقا
اننا نفل على الارض في حالة ماتيلدا المحوز لكي نتذكر
حينا الاجمل ؟

جوزيف : أنا .. أريد ان أصدق حقا .. لكن في نظامكم
تقبلون أيضا الانفصال ذات يوم ؟

أوديل : يمكن ان هناك الرجل في إحدى الليالي يصبح فجاء
لهاية في القسوة حتى تطلق الفتاة الصغيرة صرخة مدوية
من الألم ثم لا تسمح له بعد ذلك ان يقترب منها ..
في اليوم التالي ترتدي ثيابا بيضاء تماما .. ويلتقي
الحبان نادرا بعد ذلك ، وعندها يلتقيان يحضر وجهيهما
ويضطربا أمام ذكرياتهما الساحرة ، وقد يحزنان على
الفاصل بالأيدي .

جوزيف : وبعد ذلك ؟

أوديل : يتجهبان الى المدرسة ليتصلا ويقرأ الكتب الجسادة
التي لم يمدا الوقت طوال حياتهما لقرائنها .

جوزيف : وبه ذلك ؟

اوديل : وبسبب ذلك .. شيء محزن .. اليس كذلك يا دانيال ؟

دانيال : لا يهمني أي شيء به ذلك ، ثم يفقدان الذاكرة .. ثم أستاذتهما .. ثم شمسهما .. يصيحان ولكن نسيهما .. نضربهما !

اوديل : ويمتلان دور الصغار أكثر فأكثر حتى تفنى النظر عنهما ..

دانيال : وينظران اختفاءهما بغير مفهوم واضح .. ويصيحان كقرعين لم يكن لهما جلور ..

اوديل : وفي النهاية يجتذبان !

جوزيف : لكنه شيء فظيع ..

واؤل : ومن لا يحب ذلك يمكنه ان يأمل في الموت مبكرا ..

جوزيف : دون أن يصبح شايبا ؟

دانيال : ولي نظامكم يحدث العكس ، لا تخشون الموت قبل ان تصبحوا شيوعا ؟

جوزيف : أوه ..

(موسيقى - الجميع يستكون جوزيف - فترة صمت - الباب يفتح - يدخل رجل مسن جدا)

الرجل المسن : احضر بشدة عن تأخرى ..

ماتيلدا المعجوز : الحلو الجديد ، الحلو الجديد الحقيقى !

الرجل المسن : لكنى أمشى بصعوبة !

ماتيلدا المعجوز : أوه .. هذا الرجل لى .. انه لى .

الرجل المسن : وأنا لم ..

دانيال : سنشفى ..

الرجل المسن : من حسن الحظ .. لكن ننصنى المادة !

جوزيف : هو أيضا مولود الآن ؟

الرجل المسن : جملونى انتظر قليلا حتى أحصل اليكم نيسا لا أعرف كتبه .. لكن يبدو أنه خبر طيب .. وإن كنت بهد لا أعلم جيدا ما هو الخبر الطيب ..

ماتيلدا المعجوز : سوف نعرض لك ذلك ! ما اسمك ؟ هذا الاسم الذى سأناديك به عندما أصبح جميلة ؟

إيفلين : اسكتى اذن ! ليست لديك اللياقة ..

الرجل المسن : خالرا لى عند الدخول : عندما تحصل أشبههم بالنسب الطيب ومستقبل كما المتقد .. وإن كنت بهد لا أعلم جيدا من هو المتقد ..

ماتيلدا المعجوز : أنا .. ماتيلدا .. وأنت ؟

الرجل المسن : جوزيف .

إيفلين : أيضا ؟

ماتيلدا المعجوز : لكنه الحقيقى .

بول : الملوحة اذن ؟

واؤل : ألا زلت تذكر ؟

الرجل المسن : اعتقد انه تقم كبر كما يبدو .. اكتشاف على عظيم .. وإن كنت بهد لا أعلم جيدا ما هو الاكتشاف العظمى العظيم ..

واؤل : ستفهم لك ذلك !

بول : فيما بهد !

دانيال : حيا لى !

الرجل المسن : يبدو انه بهد ابحاث كثيرة توصل العلماء الى انشاعة والفساد وانشاء سر القنبلة الذرية .

اوديل : أوه .. جوزيف .. حفظنا الله !

بول : فغدوا السر ؟

الرجل المسن : هذا هو الرسمى .

دانيال : (متعسرا) ستصبح الحروب مستعجلة !

جوزيف : ليس تماما ! يمكن اعلان الحروب بدون القنبلة الذرية !

واؤل : لكنه لا تعرف شيئا يا عزيزى !

دانيال : وهل سيتحارب الناس بوجه مكشوف ؟

بول : ولد كاترا يلهون بالقتل كالارانب أمام بندابية صياد ..

واؤل : كيف كان يمكن من قبل تصور حرب تبدأ قبل تعبير الجيوش المماتى ؟

إيفلين : (وقد أصبحت رقيقة أخيرا) عزيزى .. ستصبح حياتنا حادثة ، عدية قيسة لحبا القبل .

اوديل : (لاديه وجيراو الضائعين دائما فى حلمهما) يدعو ذلك لحساس جديد ؟

أدريه : حينا الجبيل وحده هو الذى يستطيع ان يحمىنا .

دانيال : كان الأبياء يفكرون تفكيرا سليما عندما أكدوا أن العلماء سيفنون يوما وعندها نعلم أن الأرض هي مركز الكون وانها ثابتة تحت النجوم .

جوزيف : لكن هذا هو العكس .

دانيال : تصدق ان الله قد خلق الانسان على شاكلته لكي يحمله يتنفس على الترى بين الترى فى فراخ السماء ؟

بول : بما اننا صورة حية لله ، فمن المؤكد ان تكون الارض هي مركز الكون .

جوزيف : والنجوم التى تدور كالفصوص ؟

واؤل : وماذا بهد النجوم ؟ تريد ان تقمنا بانك شاعرتها عن قرب مثل شبائك الأول مثلا ؟

ماتيلدا المعجوز : لكن لماذا يريد ان يدفننا الى الياس .. هذا الجوزيف المزيف ؟

واؤل : نعم .. لماذا ؟

ماتيلدا العجوز : ايركع ! ليطلب الصلح ! واكما !
جوزيف : أريد حقا أن أصلي معكم .. لكنني اعتقد بأنماة أنكم
مختلون .

دانيال : قل : اعتقد يا خالقي في رحمتك الا نهائية ..
جوزيف : لكنني أريد في ذلك حقا ! لم أفسدك مطلقا في
ذلك ..

اوديل : بأنكراك السود اللينة يفرق مستقبنا في ماضينا
وتفرق جوبونا تحت أعيننا ؟

الرجل السن : (يشرب نبيذا) أوه .. ها .. ها .. ها .. تبدو
كالبرمة السماء هذه للحياة ..

دانيال : ايه .. ها .. لا تسكر في اليوم الأول ..

الرجل السن : اسكر ؟ ما معنى هذا ؟

ماتيلدا العجوز : سنشرك لك ذلك ..

دانيال : (لجوزيف) أما أنت فانا نطردك .

والؤل : الصبي الرائع الجمال ؟

ماتيلدا العجوز : يا له من غاصب ها هو مولودي الجديد !

الرجل السن : وهذا يدملك جيدا !

ماتيلدا العجوز : لا تدلي نفسك كثيرا بدورك !

روديك : (برقة) جوزيف .

والؤل : (مضطربا) وبس يا اوديل !

دانيال : (لجوزيف) اذهب لتجد في ضللك آمالك الخاصة
يعرق النساء والفرحة والاجزما وصعريائك الخاصة
بالصلح ورغباتك الخاصة بهضف البصر .. حيا ..
الذهب لتعني روحك الفاضلة يرؤاك الثقيلة التي تنحدر
ال الخطايا والدنس ..

ماتيلدا العجوز : حن .. تناول عكازي ستحتاج اليه فيما
بعد ..

والؤل : لم يدعك الله لتعيش معنا .. في عالم واضح ..
سوى .. مفتوح على الامل !

اوديل : (لراؤل) الصبي الرائع الجمال ؟

جوزيف : لكي يضحى على الطريق السلام .. كنت احب
شبابي .. وأريد فعلا أن استعيدكم معكم .. سأتيم كل
الصلاوات التي تشيرون على بها لكي أساعدكم .

الرجل السن : (مضجرا) لو أستطيع أن أصبح سعيدا ..
اوديل : لا تكونوا قساة مع هذا الصبي الدنسي .. والساحر
مما .. لن اتعجب من أن يكون حزن بالغ هو الذي قلب
جسمته .. فأنتم تتكلمون .. تتكلمون .. دعسولي
أسأله .. قل لي يا صديقي كنت متزوجا إذن ؟

جوزيف : نعم .

اوديل : وكانت زوجتك تحبك ؟

جوزيف : في البداية .. نعم !

اوديل : في البداية ؟ كيف ذلك ؟ منذ اليوم الأول .. حب
كبير !

جوزيف : نعم .. عندكم يكون في النهاية .. أعرف ذلك ..
أما عندنا فيكون في البداية .. وعندنا يصبح الحب في
النهاية عادة .

اوديل : وزوجتك .. ألم تتعلم هذه العادة التي تتكلم
عنها ؟

جوزيف : رحلت قبل ذلك !

اوديل : ورأيها مرة أخرى ؟

جوزيف : زوجتي ؟ نهائيا .. في الحلم فقط .. في تلك
الكرايس للربعة .

اوديل : حقا ! ولا زلت تتالم ...

جوزيف : شيء غريب حقا .. انسان لا يوجد بيننا .. لانراه
.. ومع هذا يؤلنا الى درجة الصراع ..

اوديل : ذهبت مع أحد أصمباك ؟

جوزيف : ولا هذا ! مع رجل ما .

اوديل : لم تكن تعرفه من قبل ؟

جوزيف : ربما كانت تعرفه جيدا ! بالنسبة للنساء لا يمكن
إدعاء أي شيء !

اوديل : حدث ذلك منذ زمن بعيد ؟

جوزيف : يشيل الى انه حدث بالأساس وأيضا في مطلع حياتي
وفي صغر الزمن .

اوديل : كم كانت تبلغ من العمر ؟

جوزيف : ستة وعشرين عاما .

اوديل : وكانت جميلة ؟

جوزيف : أوه ! نعم ! رائعة الجمال .

اوديل : آه حقا ! كنت أنسى .. كانت جميلة .

جوزيف : لانها وهي في العشرين كانت أجمل من أمبراطورة
من الاسرة الثانية .

اوديل : والآن هي حرة تحضر وتتناول ..

جوزيف : قانون الطبيعة .

اوديل : والذي خلقها هو الآخر مسمن ويحنى .

جوزيف : ليس بعد ربما .. لكن سيحدث !

اوديل : وفي نهاية القصة قصة الامبراطورة الجميلة التي
خطفت لا يتبقى بين ذراتي خاطفها غير بقايا انسانة
مسنوخة ومغيفة .

جوزيف : ه ساخرا (ايه)

اوديل : أصغافني المسألة بسيطة .. هذا الصبي الساحر لكي
يتجنب كارثة أخلاقية ولكي يتغلب على حزن رهيب ..
صوب الى فكرة محددة وهي أن زوجته تركته لتتبع
حبيبها ..

جوزيف : (وهو يتنقب) أوه !

أوديل : لا يعرف أين تختبئ .. يعرف فقط أنها بين ذراعى رجل آخر .

جوزيف : أوه ..

أوديل : وحتى يتجنب بأسه لا يستطيع ان يكف ليل نهار عن التفكير فيها .. وهكذا يردد بلا ملل انها تبليغ الشبيخة ! انها تبليغ الشبيخة ..

جوزيف : وحبيبها أيضا . يبليغ الشبيخة ..

أوديل : (متصرة) وهو أيضا يبليغ الشبيخة .. هل ترون ! ان الاختيار يقضى الى نهايات واضحة ، جدا . جوزيف يمارس سيطرة حلما تمويظيا ؟

داوول : لكن اذا كان تحليلك سليما فلماذا يتصور انه يسير هو أيضا نحو الشبيخة ؟

دانيال : (مقتنعا بهذا الاعتراض) فعلا لماذا ؟

أوديل : الأمر سهل وحده للاحاطة تؤكد بطريقة لا تقبل المناقشة تشخيصى . يامل أن يحيا مرة أخرى شبيخته وسنوات عمره الناضجة وهى المرحلة التى كان فيها سييدا مع زوجته .

جوزيف : ماذا ؟

أوديل : انه الكشيف اللاتعمري من رغبته فى استعادة زوجته، وحبه وسعادته ..

بول : انت محللة غاية فى الحساسية ..

الرجل السن : (مستعرا فى الضراب) هيه .. هيه ! هذا تهريج !

ماتيلدا الصجوز : من ألفد سألعله أنت فى الماء .

أوديل : (جوزيف) صديقى لقد جأت الى قصة من فصل الجان حتى تتجنب لنا رهيبا . سأضامك يمسدءه على الطريق الصحيح .. وأعلمك من حديد سعادة الحياة ..

داوول : أوديل ! أوديل ! أه ؟ !

أوديل : ولكن أساعدك سنلعب لعبتك . سأسعى زوجتك ماتيلدا !

جوزيف : (ملولاً) لكنها كانت تدعى ماتيلدا .

أوديل : سأل التى عندما ؟ لا أدري لماذا ولكن كنت سأحلم عليها . يا حبيبى الغال المسكين !

داوول : أوديل (ليول) لكن أفضل شيئا : أنت !

أوديل : صفيرى جو اتمنى الى السطح !

جوزيف : (لأوديل) ولم لا ؟ بعد كل شيء فانى أريد تماما محاولة الحياة فى الاتجاه الآخر .. ليس على أن انهك .. ولتلمس ما أعلمه وهو أن شبابا جديدا سيتسبب فى تظاير الشر !

إيفلين : ويعود !

جوزيف : (لراوول) هل تسمح ؟ سنظهر !

أوديل : يا له من شيء مروع !

(موسيقى .. يخرجان)

الرجل السن : (مأخوذا بالآله) أى ! أى !

ماتيلدا الصجوز : يقرأون ان الآلام تنتهى بحكم السن .

داوول : أوديل .. أوديل !

بول : (لراوول) يثق لك ان تشكو . سوف يعودان اليك !

إيفلين : (لدانيال) ألب .

(يمسك بورقة وحيدة ولا يلعب)

الرجل السن : لكن قولى .. تعدىنى بأن تصبحى جميلة !

ماتيلدا الصجوز : نعم وانت أيضا ستصبح جميلا يا صفيرى جوجو .

إيفلين : ألب (أديه وجيرار يتجهان نحو باب الخروج)

أديه : وفى يومنا الأخير أكون فى ثوبى الأبيض الطويل ..

إيفلين : ألب (دانيال لا يحرز على اللعب)

جيرار : ويختلئ الاثنان فى النهاية كما لو كانا ملاكين ..

(يفتحيان)

إيفلين : ألب !

دانيال : (يحزن بالآه) الملك !

إيفلين : أوه ! كم تزعجنى !

دانيال : كوني صبورة بما أن الله يفضله اللانهاى يسودنا عاما بعد عام نحو السعادة والشباب والحب . (موسيقى عتيقة)

ستار

ترجمة : فتحى العشرى

إنجي أفلاطون والبحث عن الجذور

محمود بقشيش

- ★ فنانة حرة • اشتركت منذ عام ١٩٤٢ في معارض جماعة الفن والحرة .
- ★ أقامت أول معرض لها في مارس ١٩٥٢ • أقامت بعد ذلك أكثر من خمسة وعشرين معرضا في مصر والخارج •
- ★ فازت عام ١٩٥٩ بالجائزة الأولى لمسابقة « المناظر الطبيعية » من وزارة الثقافة والإعلام •
- ★ حصلت عام ١٩٥٦ على منحة التفرغ من وزارة الثقافة لمدة عام •
- ★ في عام ١٩٧١ كانت قومييسيرة فنية لأول معرض للفن المصري المعاصر في باريس • وأقيم في متحف جاليريا المعاصر الذي أقيم في صالون رقم ٨٧ للمستقلين بباريس بقاعة (جراندي باليه) •

هي لغة حديثها اليومي ، وأحيطت في البيت . وفي مدرسة الليسيه فرنسيه ، وبين أقرانها وقرباتها ، بجو أودبي ، وكان من الطبيعي أن تستسلم لهذا المناخ ، إلا أن شيطان الفن الذي تقصصها منذ الصغر قد أحدث فيها تحولات لم يتوقعها أحد • التقت بنوعية من المثقفين الوطنيين أسهموا في تشكيل وعيها بالتناقض الحاد بين الكسل الخليلي • الشره • الشرس • وما شئت من كل التناقضات الشريرة لأقلية متعالية في المجتمع المصري ، والقهر لغالبيه عظمى من أبناء الشعب ، بالإضافة الى قلقها الفطري ضد كل ما هو جامد ، ومتسلط •

كل هذا قد أسهم في صوغ شخصية قوية ، وفنانة متميزة في الحركة التشكيلية المصرية •

تشكل رحلة الفنانة (إنجي أفلاطون) الفنية ، حتى الآن ، سميا دؤوبا نحو الجذور المصرية . العربية •

أمسكت سلاح الفنان ، وسلاح السياسي الوطني ، وقررت بهذين السلاحين أن تمزق عزلة الجو المخيل المفروض عليها بحكم المولد ، وأن تنتمي بكل كيائها الى القضايا الوطنية في مصر والعالم العربي •

مزقت الشرقة التي كانت تحول بينها وبين « البديهييات » كالتحدث باللغة العربية ، مثلا • فقد ظلت حتى الثامنة عشرة من عمرها لا تعرف شيئا عن لغتها الأولى • كانت اللغة الفرنسية . التي تتحدثها البرجوازية الكبيرة المصرية المسلحة.

بها ، فدرس لها تاريخ الفن ، وحدها عن الاتجاهات الفكرية والسياسية ، ولم يكتف بذلك بل كان أول من قدمها الى الحركة التشكيلية المصرية ، واشتركها في المعرض الثالث للفنانين المستقلين ، واشتركت في عدد آخر من معارض « المستقلين » ابتداء من عام ١٩٤٢ حتى عام ١٩٤٥ . ولوحات تلك المرحلة أقرب الى المفكرات الرمزية لفنانة قلقة . تعلقت بالأشجار ، وخلعت عليها هومها ، وأحلامها ، فطالعنا أشجار تقاوم قيودها ، وكان يبدو على الأشجار هيئة الانسان الحقيقي ، وهو يدخل معركة شرسة من أجل البقاء ، أما ألوانها فكانت قاتمة .

وأعلن النقاد عن مولد فنانة جديدة . واتسم أسلوبها الفني بما اتسم به أسلوب جماعة « الفن والحرية » ، وهو الأسلوب السريالي ، وإن جنحت لوحاتها الى الرمزية أكثر .

وطلت متعلقة بفرده « الشجرة » ، وهي إحدى مفردات « أبجدية » الفنانة التي ظلت تصاحبها حتى اليوم ، مع تباين في المستوى ، واختلاف في وجهة التصوير الفني .

كانت الشجرة في البداية تحمل هيئة ، وصفات الانسان ، وكانت أحيانا ترعى بأن تكون سنداً له ، كأن تكون مئبلاً له يقيم من شر مؤكده . في شكل طائر وحشي يتقدم صوب فتاة ، ويمكن تصور أن تلك المخاوف الخاصة قد التقت بمخاوف الحرب العالمية الثانية ، ولوحات تلك المرحلة تعبر عن ذلك الخاص العام : الخوف ، الصراع من أجل التحرر .

★ ★ ★

قد تمر بالفنان ، سواء كان فناناً كبيراً ، أو ناشئاً ، لحظات ينتابها فيها الشك في جلوى الفن ، وقد يفترسه الشك ويصل به عند حالة النفور ، والانصراف الكامل عن ممارسة الفن . فاللوحة ، بطبيعتها ، لا تتحمم للتلقى ، ولا تغير شيئاً بداخله قبل استنفاده ، وعليه أن يقبل عليها أولاً ، ويفتح لها طريقاً لقلبه وعقله ، وأن يحاورها محاوره الحر للحر ، فإذا قبلها ، فهذا يعني أنه ترك طريقاً لاضافة الشيء الكثير أو القليل لنوقه ، وهو لن يتغير بين يوم وليله . ولكن قد تطول المسألة لسنوات ، وسنوات !

كانت طبيعتها القلقة ضد أي دراسة ذات طابع مدرسي جامد ، وحرصها المبكر على التعبير عن ذاتها أهم من التعرف على الأدوات الفنية التي تعينها على تجسيد هذا التعبير . كان والدها عميداً لكلية العلوم يستشف فيها الليل للفن . فكان يقسم لها بعض المستنسخات العلمية لتتقنها . فكانت تستجيب مرة ، وتنفر مرات ، ليس لأنها لم تكتسب بعد مهارة الرسامين العلميين ، ولكن لأن طبيعتها لم تسمح لها بالصبر على القاء الذات ، وأن تتحول الى عين خالية من الانفعال كعين الكاميرا . . . وكانت تقضض أن تضى الساعات في رسم قصص للأطفال كانت من تأليف شقيقتها الشاعرة . ونشرت بعض هذه القصص والرسوم في نشرات محدودة . ورأت والدها أن تلحقها برسم لفنان أكاديمي إلا أنها لم تستمر . ولم تتمكن من الامساك ببداية الخط الا عندما سافقتها الصدفة الى فنان كبير هو الفنان (كامل التلمساني) وكان أحد اعمدة جماعة (الفن والحرية) ، وهي التي كانت نقطة التحول في الحركة التشكيلية المصرية ، في الأربعينيات . فقد حررت الحركة الفنية من الجلود الأكاديمي ، وفتحت الطريق لتيارات الفن الحديث ، ولم يكن هدفها السباح بغزو الفكر الأوروبي لمصر ، ولكن محاولاتها كانت أقرب الى تمصير تلك التيارات .

كان الأستاذ فقيراً فقراً غير انساني ، وقد استخف بالدعوة للتدريس لفنانة من عليا القوم ، تسعى لدفع السام عن نفسها ، وطلب منها في البداية رسم لوحة ليراما في اللقاء القادم ، ويحدد على أساسها ان كانت تستحق الاهتمام ، أو تظل المسألة في منطقة (أكل العيش) . غير أنه فوجيء باللوحة التي رسمتها ، فقد كانت النقيض لكل ما يراه في حياتها . كانت لوحة رمزية تصور فتاة تقاوم لتخرج من جوف شجرة بدورها ، تحاصرهما النيران ، وتركت الفنانة الصغيرة لنفسها العنان ، فتحركت فرشاتها بحيوية وجراة لا يشوبها تردد .

انهر الأستاذ لتلك الشحنة التعبيرية ، واكتشف خطأ تمجعه في الحكم عليها ، وأيقن من أن في داخل شكلها الرقيق بركانا مضادا لظهر الانسان وحصاره ، ورأى أن من واجبه العناية

المصرى • ورغم تعدد أسانئها إلا أن استاذها الدائم كان وما يزال : « الطبيعة المصرية » •

★ ★ ★

اقامت معرضها الأول الخاص في شهر مارس عام ١٩٥٢ بقاعة « آدم » بشارع سليمان ، وكان ذلك في أعقاب حريق القاهرة ، وفي نفس العام الذى حدثت فيه ثورة يوليو • ولقد حاولت إيجاد صميغة فنية متوازنة للعمل الفني ذى الصيغة الاجتماعية ، والسياسية ، غير أن أعمال المعرض اتسمت بشيرة عالية من المباشرة • دارت موضوعات المعرض حول « المرأة المصرية ، الفقيرة ، المقهورة من كل جانب : الاقتصاد ، والسياسة ، والرجل ! والمعرض صرخة احتجاج ، نلسمها من عناوين اللوحات : (الزوجة الراحمة) ، (روحى أنتى طالقة !) ، كما قدمت لوحات عن شهداء ١٤ نوفمبر (شهداء قناة السويس) •

لقد التقطت نماذجها من قاع الواقع المصرى • أما أسلوبها الفني فقد اتسم بالأداء التيميرى : تحريف الشخص ، والعناصر من أجل إبراز ، وتأكيد الجوانب التيميرية : اللسمات ذات طابع انفعالى ، لا بنائى • الألوان داكنة ، مقبضة أحيانا • البعد الثالث غير مؤكد ، وخاصية البعد الثالث المخفف ، أو غير المؤكد ، ظلت تصاحبها فى كل مراحلها الفنية ، وإن عولجت بطريقة أكثر نضجا ، كما سوف نرى فى مرحلة من مراحلها ، أطلقت عليها عنوان (الضوء الأبيض) •

كان الإنسان فى هذا المعرض ، بهيئة الواقعية المحرفة • هو المحرر الأساسى أما العناصر الأخرى فمجرد هوامش ، أو عناصر مساعدة ، وإن تغير موقع « الإنسان » « الفرد » فيما بعد ، فمنمجا فى أعمال جماعية •

★ ★ ★

يقول عنها الفنان الصالى (جوزيه الفاروسيكيروس) : « • • • ولطريقة عرضها خواص جمالية ، طيبة ، سواء فى الشكل ، أو اللون ، أو الملمس • وهى لا ينتقصها شىء مما يقود إلى الواقعية الحديثة • الواقعية الحديثة الأكثر نطقا ، والاعنى من الواقعية القديمة • أنها

وحدث للفنانة (انجي) أن توقفت عن ممارسة الفن عندما مارست العمل السياسى الوطنى ، وذلك فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، ورات أن لغة الرغبة أكثر بلاغة للبطون الجامعة • وسافرت فى المؤتمرات الدولية للدفاع عن حقوق المرأة ، وقد كانت من أوائل السيدات المصريات اللاتى سافرن فى مؤتمرات نسائية عالمية بعد الحرب العالمية الثانية • ورات أن الكلمة المكتوبة • أكثر فعالية من اللوحة ، سريعة الانتشار والتأثير • فالتت كتبيا ثلاثة : الكتاب الأول عام ١٩٤٧ بعنوان : « ثمانون مليون امرأة معنا » كتيب مقدمته د • طه حسنى ، والكتاب الثانى عام ١٩٤٩ بعنوان : « نحن النساء المصريات » والكتاب كتيب مقدمته عبد الرحمن الرافعى ، والكتاب الثالث عام ١٩٥١ بعنوان : « السلام والجلاء » ، والكتب الثلاثة تمثل صرخة احتجاج ضد الكرامة المهذرة للمرأة المصرية وتحفزها للمقاومة •

★ ★ ★

ولعل تداخل « الخاص » و « العام » فى شخصية الفنانة « انجي افلاطون » يكاد يكون نموذجيا بين فناناتنا وفناتينا المصريين ، والعرب • كانت تدافع عن كرامتها الشخصية فى نفس الوقت الذى تدافع فيه عن كرامة المرأة المصرية • كانت حريصة ، خلال مرحلة الشباب ، على تمزيق الشرقة القوية المحكمة حولها من قبل الأسرة ، وأيضا ، الطبقة التى انتمت إليها بحكم المولد ، فكانت تسعى لتتحرر من هيمنة الأسرة عليها ، فمارست أعمالا لا علاقة لها بالفن ، مثل العمل فى معمل طبى للتحليل ، كما قامت بتدريس اللغة الفرنسية فى مدرسة اللبسية فرنسية ، وذلك من أجل الاستقلال الاقتصادى ، واستمادت ثقها التى اهتزت بدور الفن ، وعادت للرسم « أكثر حراة ، وحباسا ، وتركت العمل بعد زواجها من أحد رجال القانون المستعبرين ، والمتفهمين لطبيعة الفنان ، هو الاستاذ محمد محسود أبو العلا ، وتمكنت من التفرغ للفن ، كما التحقت ببعض المراسم ، فالتحقت بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، كما التحقت برسم مارجو فيون » ، ورسم الفنان « حامد عبد الله المقيم حاليا باحدى ضواحي باريس ، كما صاحبت الفنانة « بورشار سميكه » فى جولتها فى الريف

تسير بكل ما لديها من عاطفة قوية ، فردية نحو
فن قومي ذي أصدا عالية .. »

★ ★ ★

ولقد استقبل المعرض في مصر استقبالا
جماهيريا ، كما احتفى به النقاد بالصورة التي
دفعت بأسرتها الى اغرائها بالسفر الى باريس
لدراسة الفن ، وايضا لابادها عن التورط في
العمل السياسي ، الا انها رفضت هذا الاغراء ،
خوفا من أن تصبح (خوجايه) ، فلقد كان
الطريق الى أن تكون (مصرية) أسمر من اندماجها
في المجتمع الاوربي بحكم النشأة ، ولهذا حسمت
النضية بالبقاء والاندماج في العمل السياسي
الوطني .

★ ★ ★

كان الفنان المصري الكبير ، الفقير « كامل
التلمساني » هو أستاذنا الاول ، وكان الفقير
المالي ، الفنان « فان جوخ » هو أستاذنا الثاني .
جذبها اليه أولا ، على المستوى الانساني : القدرة
على أن يهب حيائه للفن ، في مناح لم يتج
لمبقرته أن توضع في موقعها الصحيح ، فدفع
الذين غالبا ، وعاش حياته المأساوية المعروفة ،
الا أنه وهب البشرية فنا ، أسهم به اسهاما فاعلا
في تشكيل حركة الفن الحديث الاوربي وجذبها
اليه ، ثانيا ، على مستوى الفن : ذلك الأعصار
الذي تشكل به اللوحات ، اللمسات المندفعة
التي لا تقف امامها سدود ، حركة عجينة اللون
الكثيفة .. العنيفة غير المترددة - ثم تلك الألوان
الصداحة التي لا تعترف بالسكون - كل شيء
متحرك سواء كان جامدا بطبيعته أو متحركا .
يخلع على الجوامد ملامح الانسان .

ان « فان جوخ » يختلف ، كما هو معروف ،
عن بقية الفنانين التأثيريين الذين لا يعنيهم سوى
الضوء . بلا رمز . وبلا احتفال بالجانب
التصويري . وقد اتخفت من توجهها الى الريف
المشمس مصداقا لشعقها للريف المصري ، فكان
الريف هو ساحة محركها الجمالية ، والتصويرية
لاكتشاف الضوء ، والتعبير عن الانسان : العمال

والفلاحين والفلاحات ، ولا تكاد لوحة من لوحاتها
تخلو من عنصر الانسان . لقد انقذها توجهها
الى الطبيعة ، والبيئة المصرية من مازق الاختناق
في الفنون العملية الاوربية ، كما حدث للعديد
من الفنانين المصريين ، فلم تقف عند حدود مفردة
واحدة ، أو عدد من مفردات تشكل أبجدية
فقيرة ، تظل تجترها ، ولكنها اعتبرت الحياة
نفسها هي الأجدية التي تنسج منها عالمها
التشكيلي . قد تختلف النسبة بين الانسان ،
والطبيعة ، وتباين مواقع كلا العنصرين من
الأخر ، فالمعرض الذي أقامته عام ١٩٥٩ - على
سبيل المثال - كان تأكيداً لمعرضها الاول من
حيث الاحتفال بالانسان الفرد ، فكان يتركز
في بؤرة اللوحة ، وإملاء معرضها بعمال المصانع ،
ووجوه فلاحات ، وعمالات مصريات .

الاعتقال ١٩٥٩ والتحول للأعمق

اعتقلت في أول قرار جمهوري يصدر لاعتقال
« المرأة » لنشاطها السياسي وقضت في سجن
النساء في القنطرة الحربية أربع سنوات ونصف ،
والطريف أنه في الوقت الذي كانت تسعى فيه
أجهزة الأمن لاقفاء القبض عليها ، كانت وزارة
الثقافة والإعلام تبحث عنها لتقديم لها الجائزة
الاولى التي حصلت عليها في مسابقة للسينتر
الطبيعي !

وعادت لحصار من نوع جديد : أسوار حجرية
وحديدية حقيقية ، وليست أسوارا وهمية ، أو
نفسية . وكفانة رأس مالها الحقيقي : العين ،
والأصابع ، أزعجها أن تحرم من الضوء الطبيعي
الذي ألفته ، ومناظر القرية المصرية ، وأزعجها
أكثر أن تتوقف عن الرسم ، الا أنها تمكنت من
استصدار إذن لها بالرسم ، وفي تلك الأثناء
اكتشفت « شجرة » خلف الأسوار ، تملقت بها
للمدرجة التي أطلقت عليها لقب « شجرتي » كانت
الشجرة بالخارج تتلقى تحولات الفصول ، والفنانة
بالداخل ترسم ما تحدثه التحولات . ترسمها
متألقة بالألوان في الربيع ، باردة ، وحزينة ،
ووحيدة في الشتاء .

وكما دفعت عتمة المراسم الفنانين التأثيريين
الى الضوء الطبيعي ، فقد دفع المعتقل القبض
الفنانة « أنجي افلاطون » الى يند الدرجات القائمة

نهائياً . والتعلق بالألوان الصريحة . الحية .
 لقد كان اللون الأخضر خارج أسوار السجن .
 بإشعة المراكب البيضاء التي كانت تلمحها على
 بعد . ولون السماء الشفاف . ولون الشفق .
 كل هذه الألوان كانت النقيض لكل ما هو كئيب .
 وعيبي . داخل تلك الأسوار . في المعتقل كانت
 أمام عالمين متناقضين : عالم خارج الأسوار :
 للمنظر الطبيعي ، أو بمعنى أدق ما تسمح به
 الظروف الممارية للمعتقل من مقاطع منه ، وعالم
 داخل الأسوار : عالم زميلاتنا من المعتقلات
 السياسيات وغيرهن . فرسمت زميلاتنا في
 ممارساتهن اليومية . كما رسمت بعض
 (البورتريهات) - لسجينات عايدات ، تأثرت
 بسيرتهن الذاتية ولا شك أن مرحلة الاعتقال
 كانت مرحلة للنضج : على المستوى الانساني .
 والفني . وقد ظهرت ملامحها الفنية المستقلة .
 وظهر نسيج لوحاتها بذلك الطابع المتميز .
 الذي يشعروا أننا أمام نسجيات شرقية مرسمة .
 فلمساتها متقطعة وملتوية ، أقرب الى الحروف
 العربية أو الشرقية ، تشترك جميعا في كورال
 لوني متجانس ، لا يكاد يترك مساحة مهما
 صغرت خالية .

ومن أبرز لوحات المعتقل أربع لوحات :

لوحة بعنوان (العنبر) ، عن زميلاتنا ، وهي
 لقطة تمثل العلاقة التشكيلية بين الأسرة ذات
 الارتفاعات المختلفة ، ذات القوائم الحديدية
 المتعامدة . وهي تقيم حوارا بصريا بين الأشكال
 الهندسية للأعمدة ، ومستطحات الأسرة ، وبين
 ليونة الأجساد البشرية وحركة الأذرع ،
 والسيقان . لم تتخلص اللوحة بعد من عنصر
 الحكى . فبين صفوف الأذرع ، وهبوط السيقان .
 نلمح بعض السيدات يجلسن ، وتحضن كل
 واحدة في حيزها المرئي حكاية من الحكايات .
 ثمة طفل يظهر الى جوار أمه ، تصله دعابة من
 يد سيدة في الطابق العلوى ، ولا بد أن يكون
 هذا الطفل قد صاحب أمه المناضلة . كما نلمح
 سيدات يجلسن في حزن ، بلا حوار يدور
 بينهن . أنها صورة الحياة اليومية لجماعة من
 البشر ، محاصرة في زنزاة تحاول أن تخلق جوا
 انسانيا في مواجهة القهر ، وإن استسلمت أحيانا
 لأحزانها الخاصة .

وندين العنانة تلك القوى المسيطرة ، بتأكيدها
 الهامة البشرية داخل المعتقل ، بتصوير مجموعة
 من السجينات في شكل أقرب الى القطيع الحيواني
 يجلسن القرفصاء في طابور ملتصقين عن طريق
 خطوط تقوم بتحزيم كتل السيدات . خطوط
 أنسيه بالسلامل تقيدهن ، وتجمن من امكانات
 الحركة . وفوق رؤوسهن تظهر مربعات النوافذ ،
 ذات الوقع الجامد ، الثقيل ، حيث تنتهي بفتحة
 الباب ، المنتظرة ضحاياها ، ولقد بالفت الفنانة
 في نسبة طول اللوحة الى عرضها ٨١ × ٣٥ سم .
 وحسنا فعلت . فقد قامت حدود اللوحة العليا .
 والسفلى بدور إيجابي في الضنط على العنصر
 البشري ، وتأكيده الهامة والمصار الذي يحياه .

ورسمت الفنانة عديدا من الوجوه البشرية
 اتسمت بالتلخيص البليغ . والتركيز على الجانب
 انتميري في الوجوه ، من أهمها لوحة بعنوان
 (الجالسة) تمثل سيدة تجلس القرفصاء أمام
 نافذة السجن ، حيث استنفت إليها يدها ، تتأمل
 علما لا تراه خارج النافذة المعتمة ، وتصل الفنانة
 في هذه اللوحة ، ولوحات تلك المرحلة الى درجة
 جيدة في اتقان التصميم ، والسيطرة على
 أدواتها . ففي اللوحة المشار إليها احترمت
 المساحة الأساسية لمسطح اللوحة التي تقترب
 من شكل المربع ٥٠ × ٤٥ سم ، ونجحت في
 خلق حوار مرهف بين ليونة جسد المرأة وصلابة
 الأشكال الهندسية ، وضفرت العنصرين ببساطة
 ويسر ، وبلا أى افتعال بإدخال إحدى ذراعيها
 خلف القضبان ، وحصلتنا معها للتطلع خارج
 النافذة المقبضة . إن الحيز الداخلي والخارجي
 للمكان لا تراه لكن يظل الإيحاء به قائما عن
 طريق المنطقة الوسطى المرئية أى مساحة اللوحة
 ذاتها .

أما « شجرة الأمل » ، نقطة التحول من جهامة
 الألوان المقيضة الى اشراقات الألوان الفرحة ،
 الصريحة - فقد كانت لغتها الأساسية .

ومن بين اللوحات التي رسمتها للشجرة لوحة
 بعنوان « شجرتي » رسمتها بألوان صريحة ،
 متقابلة بين الألوان الساخنة والباردة ، وتبدو
 اللوحة في مجملها أشبه بقطعة من الزجاج
 المشقق مطرزة بثرثرة لونية من الساخن والبارد ،
 تنصبب الشجرة في رفق ، وتنتخلل الأفرع اللينة

الضوء الأبيض

حمل غلاف كتالوج معرضها العشرين عنوان (الضوء الأبيض) وأعلنت بهذا العنوان عن مولد مرحلة جديدة .. تظهر فيها حكمة التجربة ، وإن لم تخرج عن موضوعاتها المهمة : الأشجار بأشكالها المختلفة ، الحصاد ، النساء .. إلا أنها انشغلت بمعرض جمالي ، ليس جديدا عليها ، وإن تناولته بأسلوب مختلف . فقد أعطت لمسطح (التوال) بعدا إيجابيا ، بأن أصبح هو الضوء الذي يتخلل النسيج التصويري ، ولا يفصل عنه ، وربما تكون الفنانة هنا قد تأثرت بتصوير الشرق الأقصى إلا أنها قد اتجهت إلى تخفيض ما عرفت به من زحام العناصر ، واكثرت من المساحات البيضاء ، وحددت المساحات الطرزة ، ومن هنا تأكد دور اللمسة الواحدة فاللمسة لا عودة فيها ، وأسلوبها لا يسمح بالخطأ ، والمراجعة .. بل التأمل والتدقيق قبل وضع اللمسة على مسطح اللوحة .

انخفضت حدة الثروة اللونية الجميلة ، كما ظهرت بعض البطولة الفردية لبعض الأشجار . كشجرة ، جذور الروم ، التي أنتجت عام ١٩٨٠ ، ففي هذه اللوحة تستعيد الفنانة مرحلة شبابها المبكر ، وتعود إلى شجرتها القديمة ، لكن بعد أن تكون قد خلصتها من خشونتها ، وعنفها ، ونقلها إلى خطوط نحيلة . رقيقة تسبح بالسكون الكوني ، وتتمايل بأغصانها ، وتختفي الأبعاد إلا من بعدين : الطول والعرض . إلا أنها لا تصبر على هذا التأمل الهادئ ، فتعود من جديد إلى نمطها الإسلامية المحببة ، مع وجود الضوء بهيئته الجديدة ، فتنظر جامعي البرتقال في أوراق الأشجار حيث يمينون كما لو أنهم الثمار ، ينطلقون في كل اتجاه ، كما لو كانوا يقدمون رقصة بهمة ونشاط ، وسعادة . كل العناصر مضفرة ببراعة ، وتضغ قطرات البرتقال المنتشرة في ذلك النسيج بحساب .

كم أتمنى أن يستمر هذا الفرح المثبت في لوحات الفنانة ، وينتشر في حياتنا ليصبح « العمل » انجازا مبهجا للناس .

القاهرة : محمود بشيش

نقاط الزهور المشتعلة بالفرح الآتي ، على أرضية زرقاء ! يشيع في اللوحة جو الفرح والسلام ، والصلح بين العناصر المختلفة : أفرع الشجرة التي تمثل العمود الفقري للتصميم ، والزهور الساخنة والسماء الباردة ! .. ثم ظهور أفرع ثانوية للمشاركة في ذلك الجو الكورالي .

الخروج إلى الضوء

خرجت إلى الطبيعة تنهل من الضوء الطبيعي . بلا حواجز ولا أسوار تنوق حركتها ، وعادت إلى طبيعتها النشطة . فالفنانة (أنجي) تكاد تكون أكثر فنانات وفناني مصر حبا للحركة . دائمة الترحال من مكان لآخر ، ومن موقع لآخر ، تحب أن يكون مرسوم الفنان هو الكرة الأرضية نفسها . وكان من الطبيعي أن تكون وراء الرحلة الشهيرة لفناني مصر لزيارة السد العالي على نفقة وزارة الثقافة التي استضافت حشدا من أشهر الفنانين التشكيليين ، وظهرت لوحاتها وقد اختفى منها البطل الفرد أو النجم لينوب في الكيان الكلي لبقية العناصر : من آلات ، إلى أشكال طبيعية ، ويصير الكل إلى واحد ، والواحد هنا هو العمل المحموم .

إنها تعود إلى أرض الواقع دائما : الطبيعة الحصرية بكل معطياتها الجمالية ، والمجتمع بكل تشابكاته . بأحلامه في الخلاص . وتقيم من هذين التوجهين نسيجا واحدا فهي تتغنى بفرح مع الأشجار المنتشرة ، وتقدم شخصا خالية من التشنج الميولودرامي قد تخفي ملامح الوجوه للتركيز على حركة الأجساد الحية . المشاركة دائما في أغنية جماعية ، أو عمل جماعي ، فإذا رسمت الفدائيين الفلسطينيين ، أو المقاومة النسائية الشعبية ، أو رسمت موضوعا خفيفا كلوحة « المراجع » ، فيظل المنهج واحد البطولة للعمل الجماعي : نقطة التلاقى بين البشر ، والطبيعة . واللوحة هي في النهاية قطعة من النسيج الإسلامي الجميل ، ولا يظهر الحزن في لوحات الفنانة إلا عندما ترسم لوحات (للوجوه) .



الغلاف الأخير :
جنور الدوم ١٩٨٠



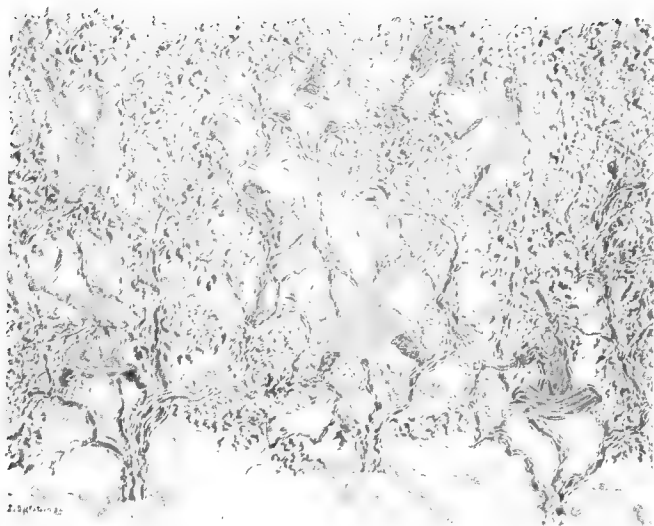
الغلاف الأول :
قرية القلاوون ١٩٧٩

فنون تنشكيلية

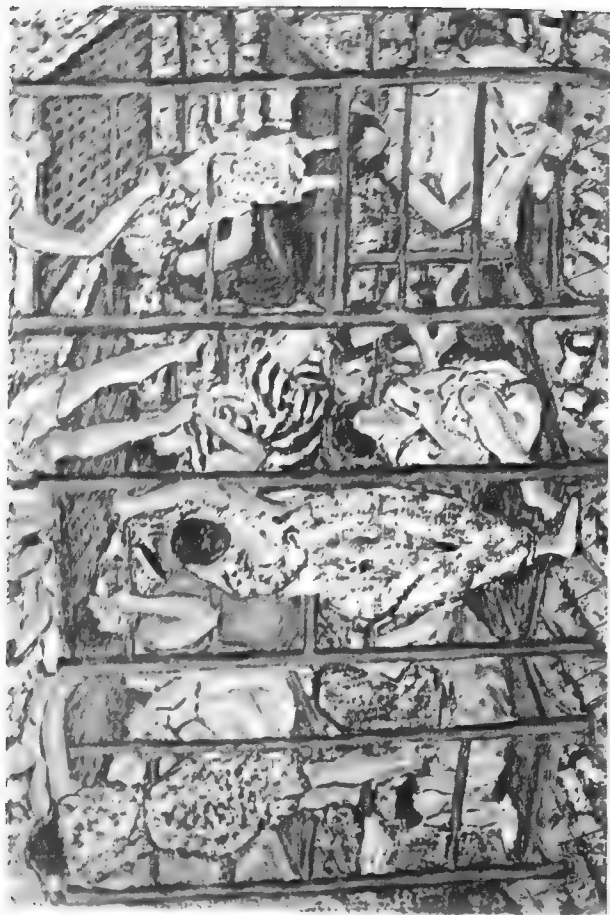
إنجي أفلاطون والبحث عن الجذور



الفنانة إنجي أفلاطون

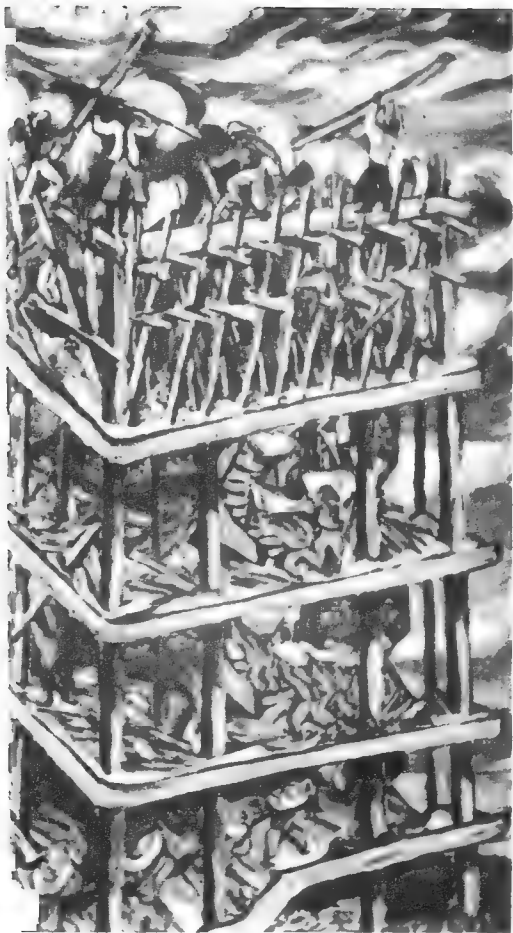


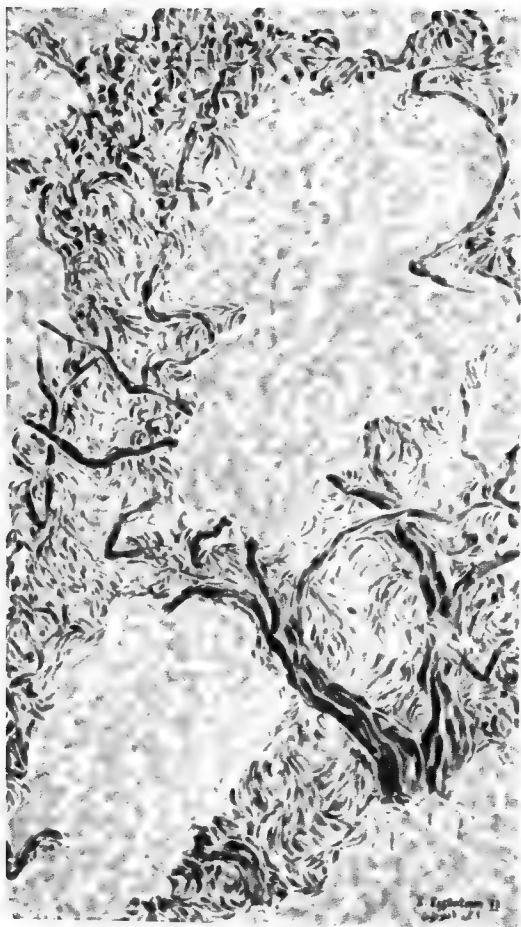
جنى البرتقال - ١٩٨٠











الشجرة في الريح

١٩٧٣

شجر و الریح - ١٩٦٠

طابع الوطن: الصورة العامة للشجر

رقم الإيداع: بدار الكب ٦١٤٥-١٩٨٣



حافظى على رشاقتك بتنظيم اسرتك



اسرة المستقبل
توفر لك
امان

اقراص موضعية للسيدات
بجميع الصيدليات





العدد الثاني عشر • السنة الأولى
ديسمبر ١٩٨٣ - صفر ١٤٠٤

أدب

مجلة الآداب والفن



الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعات مختارة من الكتب الجديدة

تقدم

اعلن الأعلى للثقافة :

الروائع من الأدب العربي
العصر الجاهلي - الجزء الأول
إشراف ومراجعة
يوسف حليف

٥٠٠ قرشاً

مكتبة ثقافية :

الحياة على ورق
سمير صبحي
الاذاعة والتسمية

هورية المولد ٢٥ قرش

مكتبة عربية :

أوالنصر القارئ
في الذكرى الألفية لوفاته
تصدير د. ابراهيم مذكور

٤٠٠ قرش

تراث :

لطائف الإشارات
« اعملد الثالث »
قدم له وحققه وعلق عليه
د. ابراهيم بسيوف
٩ جلدات

مصر البضة :

مجمع اللغة العربية
(دراسة تاريخية)
د. عدنانتم الدسوقي الحميمي
١٠٠ قرش

مصر البضة :

التيارات السياسية والاجتماعية
بين المحدثين والمخاضين
(دراسة تاريخية في فكر
الشيخ محمد عبده)

د. زكريا سليمان بيومي

١٠٠ قرش

الإبداع العربي

مدينة الباب (قصص قصيرة)
أحمد الشيخ

١٠٠ قرش

مسرجات عربية :

العاصفة والدور
عبدالله الطوحي

٨٠ قرشاً

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

١٩٩٩

إبداع

مجلة الادب والفن

العدد الثاني عشر - السنة الأولى

ديسمبر ١٩٨٣ - صفر ١٤٠٤

العدد ٥٠ قرشاً



المطبعة العربية المتحدة للطباعة والنشر

إهداء

الشعر :

٨	بردية	محمد سليمان
١٥	اثنسباء توصى أبناءها الأربعة	احمد سويلم
٢١	فى ليل التحدى	كامل سمعان
٢٨	شادى	أحمد عنتر مصطفى
٣٤	سالتهم بيروت	أحمد فضل شبلول
٣٦	الموت فى المساء	عصام العراقي
٤٢	كتاب الرزى	عبد المنعم رمضان
٥٨	حدث عند بوابة المطار	عبد المنعم عواد يوسف
٦٥	لا تنتحرنى فى عيني	السيد محمد الحميسى
٧١	خمس صفحات من كراسة المجنون	حسين عل محمد
٧٧	المجنون ووصايا الأجداد	عبد الله السيد شرف
٨٨	الفرق فى نهر العطش	محمد زكريا عتاني

القصة :

١٠	الحنان الصيفى	احمد الشيخ
١٨	حزمة باع الفاس	عبدل فرج مصطفى
٣٠	اللفز	محمود حنفي
٣٧	للحزن بقية	جمال عفيفي
٥٦	أخيشاشيم	منار حسن فتح الباب
٦٠	كانت أياما جميلة	أحمد دسوقي
٦٦	أشباح النهار	سوريال عبد الملك
٧٤	التوحد	صلاح عبد السيد
٨٦	فساد الأرق	علي ماهر ابراهيم
٩٠	محاضرات فى ثلاث ورقات	حسنى محمد بلوى

رئيس مجلس الإدارة :

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير :

د. عبد القادر القط

نائب رئيس التحرير :

سليمان فياض

سامى خشبة

المشرف الفنى :

حسين أبو زيد

سكرتير التحرير :

نمر أديب

تصدر عن :

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار فى البلاد العربية : الكويت ٩ ريات - ليبيا ٦٥٠ دينار . ٥٠٠ فلس - الخليج العربى ١٢ ريالاً الاشتراكات من الداخل : من سنة قارباً - البحرين ٧٥٠ دينار - موريتانيا ١٢ دينار - موريتانيا ١٢ دينار - لبنان ٧ ليرة - الأردن ٨٥٠ دينار - السعودية ١٠ ريات - السودان ٢٠٠ قرش - تونس ١٠٠ دينار - الجزائر ١٢ دينار - المغرب ١٢ درهماً

مجلة الأدب والفن

مستشار التحرير:

بدر الدين أبوغازي

عبد الرحمن في

فاروق شوشة

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس

عن ٥٠ قرشاً



المعالات :

٤	حصاد عام	د . عبد العادر الفط
٢٢	خواطر حول مصيدة	فؤاد كامل
	أدهم الشرقاوي بين الواقع التاريخي	
٥٥	والثواب	محمد حسين شلال
٧٨	النيل في شعر أمل دنقل	سمير الفيل

متابعات نقدية

١١٢	الرواية المصرية في أكرمورد	د . عبد الحميد إبراهيم
١١٦	الدموع لا تمسح الأحزان	بركسام رمضان
١١٧	قراءة في رواية الباعرة	محسن جواد

المسرحية :

	ثلاثة الملائكة	تأليف : نوتيس بيراليس
		ترجمة : د . إبراهيم حمادة

من وسائل القراءة :

٩٦	سليمان فياض
----	-------------

الفن التشكيلي :

١٢٠	لوحنا الفلاف	صبيح الشاروني
١٢٣	سفيد الوتيرى ولوحة الكلبي	د . نعيم عطية
١٢٩	مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان	

الاشتراكات من الخارج : عن سن (١٢) الاشتراكات والاشتراكات على العنوان
 (ص ١٢) دولاراً للأفراد . و ٢٤ دولاراً : لكل : مجلة إدماج ٢٧ شارع حد الملائق
 القريبات مشافاً إلى مصاريف البريد اللا . ثروت - الدور الخامس - ص ب ٦٢٩ -
 العربية ما يتعد ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا : تيمون : ٥٥٨٦٩١ - القاهرة .
 ١٨ دولاراً .

مصار عام

د. عبد القادر القط

مودة قديمة وتقديرا صادقا - بالهجوم على المجلة وهي ما زالت بعد بظهر الغيب لا يدرى القارئون عليها أنفسهم ماذا يمكن أن تكون . ومن هؤلاء من كنت أرجو أن تصبهم أحاديثهم في الدين والتقوى من أن تهبط أقلامهم - أمام اغراء دعايات لفظية جارحة - الى مستوى لا يليق بمكانتهم أو تاريخهم أو حاضرم أو صلة الصداقة القديمة بينهم وبين رئيس تحرير هذه المجلة .

والى جانب هؤلاء « تربص » بالمجلة نفر آخر من الأدباء من عاداتهم أن يرصدوا كل جديد ليروا ما يكون من أمره مترقبين للثرات بأحني عن وجوه النقص جادين في الشك ، مسرفين في التأويل ، ناسين أن أية مجلة أدبية ناجحة لا ينسب نجاحها الى القارئ عليها وحدهم بل يمد في جوهرة الى عطاء كتابها وثقة قرائها ، وأن عليهم اذا أرادوا حقا لحياتنا الثقافية أن تزدهر ان يسهموا بما هم قادرون عليه من عطاء وتشجيع بدل أن يكتفوا بالرصد والتربص .

ومهما يكن من أمر هؤلاء وهؤلاء فقد ولدت المجلة ونمت وشقت طريقها في صبر الى النهاية المقصودة ، وأفاض عليها الكتاب والشعراء والقصاصون والفنانون وكتاب المسرح بغير ما جادت به

بهذا العدد - أيها القارئ الكريم - تتم هذه المجلة عامها الأول . وقد يكون العام الواحد في حياة مجلة أدبية تلتزم طريق التجديد والريادة أقصر من أن ينمو فيه الفرس وتنضج الثمار وتكتمل التجربة . لكن عامنا - بوعي للفاية وصديق وعزم على بلوغها ، وبالعطاء المصعب من الأدباء والاقبال الكريم من القراء - كان عاما حافلا بثمرات طيبة من الابداع في مجال الشعر والقصة والمسرح والنقد والفن . ولعل بعض هذه الثمرات أن يكون دون ما نشتهي ، لكن من يدرك اختلاف المواهب وطبيعة الابداع يعلم أن عطاء جيل من الأدباء - بل وعطاء الأديب الواحد - لا يمكن أن يجيء كله على مستوى واحد أو نسق ثابت . وحسبنا من الطريق الى الفاية في هذا الوقت القصير أن تكون قد قدمنا الى القارئ بعض النماذج الرائدة أو الأعمال الناجحة ، وأن نكون قد أغرينا بعض المواهب الأصيلة بمواصله الابداع وفتحتنا السبيل أمام المواهب الواعدة لتتصل بابداعها الى القراء وبطموحها الى ما ترجو من نضج واكتمال .

ولم يكن طريقنا - حتى قبل أن تظهر المجلة الى الوجود - سهلا خاليا من العقبات . فقد تطوع ، نفر من كتاب الصحافة - أحمل لبعضهم

مواهبهم ، وأقبل عليها القراء ووجدوا فيها نافذة مشرقة الى الأدب والفن والثقافة •

وكان من سياسة المجلة المرسومة ألا ينحصر كتابها في جيل دون جيل وألا يمثل عطاؤها اتجاهها دون اتجاه ، وأن تتسع دائرة كتابها فتشمل كل ذى موهبة في مصر - عاصمتها وأقاليمها - وفي جميع أرجاء الوطن العربي • وقد استطعنا أن نحقق جانباً كبيراً من هذه السياسة وإن لم نستطع أن نرضي جميع الأدباء ، فقد أصبح من العسير ارضاء أديبائنا - في السنوات الأخيرة - بعد أن تقطعت بينهم الأسباب ، بدعوى اختلاف الأجيال حيناً أو الريادة المنكرة لكل ما سبقها حيناً آخر ، أو « تصنيف » بعضهم بعضاً تصنيفاً قائماً في أغلبه على الظن أو الكيد •

لذلك نواجه عقبتين نرجو أن نتجاوزهما ، في جمع مادة المجلة واختيارها • احدهما أن أصحاب الشعر العمودي يظنون أن من سياسة المجلة أن تنحاز الى الأشكال الجديدة في الشعر وترفض كل قديم مهما يكن مستواه ، ولا شك أن كل مجلة رائدة غايتها احتضان كل جديد جيد وتيسير

الطريق أمام المواهب الأصلية الواعدة والاتجاهات المثلثة لروح العصر ، ولابد أن « تنحاز » على نحو ما الى التجربة والابتكار والخروج من دائرة التقليد الى الأصالة والمعاصرة •

لكن ذلك لا يعني - كما يظن بعض الشعراء - أن المجلة تغلق أبوابها أمام كل شكل قديم مهما تكن طبيعته وتفتحها أمام كل جديد وإن هبط مستواه ، فالشكل وحده لا يصنع شعراً جيداً أو رديئاً ، وإنما تمود الجودة والريادة الى طبيعة الموهبة والثقافة والموقف العصري الذي يدرك طبيعة العصر وقضاياها وفلسفة أدبه وفنه وما جد فيه من تطور في لغة الشعر وبنيته وصوره وموسيقاه • ولا شك أن « الأذن » العربية ما زالت تطرب لايقاع الشعر العمودي وتستجيب لأنماط تعبيره وصوره ، لكن كثيراً مما يكتب في ذلك الشكل يتسم في هذه الأيام بقدر غير قليل من التقليد وتجاهل روح العصر • لذا يسمد القارئ على هذه المجلة حين يجنحون من بين ما يرد إليها من شعر نماذج ممتازة من الشكل القديم ، لكن هذه النماذج - مع الأسف - قليلة أو نادرة ، أما لأن المجددين في هذا الشكل قد أصبحوا قلة نادرة ، وأما لأنهم يجنحون عن تقديم عطاياهم الى المجلة بدافع من مظنة هذا الموقف المنحاز •

وغير ذلك - كما يخشون أن يجرحوا مشاعر عزّة الناشئين من الفتيان والفتيات فينبؤهم بأن ما يظنونه شعرا ليس شعرا ولا قريبا من الشعر ، وأن ما يتوهمون أنه قصة بعيد كل البعد عن مفهوم القصة بمعناها الفني الصحيح - لذلك أحاول أن أجيب ما استطلعت برسائل خاصة الى بعض هؤلاء الناشئين متضمنة بعض النصص والنقد الرفيق -

وهذه القضية تلفت الى تقصير واضح في رعاية هؤلاء الشباب رعاية لا يمكن أن تتم على الوجه الصحيح الا بالصلة المباشرة المستمرة من أستاذ في مدرسة أو رائد في ندوة ثقافية أو أديب وإع في قرية أو مدينة أو مشرف على مجلة أو صحيفة محلية ، وغير ذلك من وسائل التوجيه الشخصي . وليس شرطا أن ينتهي الأمر بأن يصبح الأديب بعد ذلك كاتباً أو شاعراً ، بل حسبه أن يدرك طبيعة موهبته وأن يتجه الى الثقافة الحقة بالقراءة والوعي والتفكير . وقد يكون من بين هؤلاء الشباب «عربون تحطهم كلمة قاسية أو عبارة جارحة على صفحات مجلة معروفة ، ومن الخبر لهم أن يقوم بإرشادهم والكشف عن موهبتهم وتعهدوا بالصقل والنقد الحائى ، صديق كبير أو أستاذ عاطف أو موجه حصيف -

وإذا كنا نحار أمام هذا الفيض من كتابات الناشئين الذين يتطلعون تطلعا مخلصا الى النصص والتوجيه فاننا نحس كذلك بكثير من الأسف لا نستطيع أن ننشر كل ما يرد الى المجلة من ابداع جيد في الشعر والقصة ، ونضطر أن نرجى بعضه أن يصبح في صفحات المجلة متسع له . والحق أنه قد بدت لنا من خلال هذا العدد الضخم من القصص والقصائد والمسرحيات ذات الفصل الواحد أن حياتنا الأدبية لا تنقصها المواهب ، بل هي في حاجة الى مزيد من وسائل النشر وخلق الصلة الدائمة بين المبدعين والمتلقين . ولن تستطيع مجلة شهرية واحدة أن تنهض بهذه الغاية الجليلة أو تعرض على صفحاتها أعمال كل أديب وناذج كل اتجاه . ولعل الشكوى الدائمة

أما العقبة الثانية فنتصل في نماذج من النسر والقصة يوغل أصحابها في التجديد والتجريب حتى ليبدو انتاجهم عند أغلب القراء « طفرة » منقطعة الصلة بما اعتاده من انتاج الجيل السابق عليهم ، أو الجيل الذى ما زال معاصرا لهم . ولا شك أن التجريب - إذا لم يقصد لذاته وكان نابعا من فلسفة خاصة في الأدب والفن وثقافة واسعة تستعين بها الموهبة على الابداع الصادق - وسيلة مشروعة للأصالة والابتكار وابتداع طرق جديدة قد تتغير معها أذواق المتلقين ومفهومهم للشعر والقصة . ومن حق هذه التجارب أن تجد طريقا الى القارئ ليرى رأيه فيها ويألف طبيعتها في الموقف والتعبير والفن . لكن كثرة ما يرد الى المجلة من هذه النماذج « التجريبية » تقتضى أن نختار منها أقلها غلوا في الخروج على المألوف وأقربها الى أن يكون تطورا مقبولا من طبيعة أعمال المرحلة السابقة الى وضع جديد حاضر ، إذ ليس من الخير أن يكون أغلب ما تقدمه المجلة الى قرائها غريبا عليهم بعيد الصلة بمثلهم ووجدانهم . ولا شك أن من غاية الأدب - الى جانب التجديد والتجريب - أن يحل الى قرائه - فى صورته الفنية - رسالة تعبر عن نفوسهم وفكرهم وروح عصرهم وقضاياهم ومشكلاته . ولن تبلغ هذه الرسالة قراءها إذا واجهتهم بما يعجزون عن فهمه أو تذوقه ، ولن يستطيع التجريب - مهما يبلغ من الصدق والاصالة - أن يخلق فجأة جيلا من المتلقين تتغير أذواقهم بين يوم وليلة .

وهناك غير هذا عدد كبير من الأدباء الناشئين يوافون المجلة بما ينظمون وما يكتبون من قصص أو خواطر أغلبها تنقصه الموهبة أو الخبرة أو القدرة اللغوية والبيانية ، أو الثقافة بوجه عام ، وأن دل بعضها على موهبة قد تنمو إذا أتيح لها الإرشاد والتوجيه . ويخشى القارئ على المجلة إذا صم تابعا مثل هذا الانتاج الناشئ بالنقد والتعليق أن ينتهى بهم الأمر الى تكرار الصيغ المألوفة فى مثل هذا المقام ، كالقول المأثور « اقرأ كثيرا .. لا تميل الى الوصول - أسلوبك ما زال فى حاجة الى الصقل - لفتك ينقصها كثير من السلامة .. »

يسذلوا شيئا من الجهد فيفتنوا المشرفين على الصحف بأن للادب في بلادنا قراء ليسوا بالقلة التي يظنون ، وأن من حقهم على تلك الصحف أن يكون للادب « ملاحق » أسبوعية كاملة كملاحق المرأة والرياضة والسياسة والاقتصاد . وحينئذ يجد كثير من الكتاب طريقهم ميسورا الى دائرة أوسع من القراء ويكفون عن لومهم للنقد والنقاد !

وبعد ، فإن عاما واحدا في حياة مجلة أدبية ليس بالأمد الطويل وقد يتضمن بالضرورة شيئا من التقصير أو العثرات لكن صدق النية وروح التضحية والبذل من جانب المشرفين على المجلة ، وحسن الظن ودوام العطاء من المبدعين ، والثقة والإقبال من القراء ، كفيلا بأن تسد التقصير وتقل العثرات وتمضى بنا جميعا على سبيل الابداع الثمر المتجدد لكل المواهب وكل النزعات

د. عبد القادر القط

من تقصير النقاد في حق المبدعين وقلة احتفالهم بما يبدعون هو في الحقيقة تعبير عن احساس الأدباء بأنهم لا يجدون الطريق الى المتلقين ميسورا بالنشر المنتظم فيظنون أن الذنب ذنب النقد وأن الناقد يستطيع أن يأتي بالمعجزات فيصنع للاديب قراء ليس أمامهم وسيلة ميسورة للقراءة .

ولقد لقيت عنتا شديدا من كثير من الشعراء والقصاصين حين تقتضى طبيعة الاختيار حجب أعمالهم أو إرجاءها ، ولو علموا أن على القارئين بأمر المجلة أن يختاروا نحو اثنتى عشرة قصة من نحو خمسين أو ستين قصة تتلقاها كل شهر لكان لنا عندهم بعض المذر في الحجب أو الإرجاء ولعل في هذه الحقيقة ما يؤكد حاجة حياتنا الأدبية الى مزيد من المجلات لتقدم الى القراء هذا الانساج الغزير الطيب ، ولتمثل بمواقفها واتجاهاتها المختلفة طبيعة الأدب والفن والفكر وما في الحياة من تنوع واختلاف . ولعل المشرفين على الصفحات الأدبية في صفحنا اليومية أن



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

عصر النهضة :

التيارات السياسية والأدبية
بين المحدثين والمخاضين

مصرحيات عربية :
العاصم وشذور

جمع اللغة العربية
(دراسة تاريخية)

(دراسة تاريخية في فكر
الشيخ محمد عبده)

د. عدنان المشوق الخيمي
١٠٠ قرش

عبد الله الطحطاوي

٨٠ قرش

د. زكريا سليمان بيومي

١٠٠ قرش

مكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

بردية

محمد سليمان

أنا . . . وأنت أيها الفرعون . . . ،
أحمران
سَدَّتْ الأحلامُ مقلتيك ،
عَشَّدْتِ وراءَ مقلتي
كنتِ تدهينِ الأحجارَ بانتصاركِ الغيبي
تُثْقِلُ الجدرانَ بالشموسِ والجيوشِ ،
تُطلقُ الغبارَ أو تَكَلُّلُ الأشباحِ ،
ثم نمتِ وانطوتِ مساقَةُ الأحلامِ في عينيكِ
فانتصبتي في الميدانِ
لايساً عباءةَ الحجرِ
* * *
وكنتِ . . .
في مثلثِ الخَضَارِ بينَ البحرِ والنيلينِ ،
أخذعِ الأطفالُ والأشجارُ ،
والرياحُ والرياحُ ،
أغْمَضُ العينينِ كي أبارزَ الأشباحَ
أملأُ الخلاءَ بالزئيرِ ،
ثم جِثْتُ
حَطَّيْتُ القطارُ تحتَ أنفِكَ المسدودِ ،
لم تكنِ في لوحةِ الكتابِ . .
أيها الفرعونُ . . . ،
مُنْقَلًا بالمجدِ ،
مُشْرِعًا سيوفَ مقلتيك . . . ،
كنتِ في بوابةِ الحديدِ ،
واقفا في الرُّعْبِ تحتِ الضوءِ والدخانِ
يُذهِلُ القطارُ مقلتيك ،
تُنَبِّئُ عليكِ خيمةُ الهوانِ والرمادُ يُثْقِلُ
الجفنينِ ،
تشتهى نَفِيرَ من قميصك الصخري ،

نهر الكرمى كى تريخ ساعديك ،
تشتهى تلوب فى الخلاء بين العشب والخير
تستعير وجهك القديم كى تزلزل الغربان
تشتهى تكلم الرمال ،
أو تهدد النخيل ،
أو تغازل المطر

• • •

أنا وأنت أحقان . . . ،
لم نجىء من البعيد كى نعبىء البلاد ،
نطلق الألوان ، نستحيل أنجما فى الليل
جئت أبها الفرعون كى تزين الميدان ،
بينما اقتلعت
وانحدرت حاملا بيارق البلاد ،
كنت قد عرفت أننى مُضَيِّعُ نهارى القصير ،
فى أزقة الدخان ،
أدخل الأسواق لابساً ملامح المُشاق ،

كى أكلم الرمال عن بشاشة السُرسُوع ،
أرسم الجميز والحلفاء . . ،
كانت البلاد دائماً بعيدة . . وكنت أنحنى
على ،
كى أداعب الحقول أو أطمئن الصفصاف
والأكواخ ،
وانكسأت بعد دورتين فى ملاعب التجار ،
غادرت فؤادى الجيوش أبها الفرعون . . ،
صيرت عازفاً للصم ،
واحداً فى الليل يكتب الأشعار للأحجار ،
وانزويت كى أجمل النساء ،
أو أعابث الأطفال ،
أو أبيع حبتين للصداع والجماع ،
والذهول
والأرق

الحنان الصيفي

أحمد التسيخ

لا بد أنهم كانوا يراقبونني ، وينتظرون نزولي منها ، مجرد نزولي منها .
قلت في محاولة لطماننة :

— ربما تكون قد ركنتها في مكان آخر . تبحث في هلمو . حاول أن تتذكر جيدا تفاصيل المكان ضيق حدقتيه ومط يوزة امتماضا ، ثم تحرك من مكانه الى الأمام أولا ، ثم الى الخلف ، زفر في ضيق وعلع ثم دملع :

— يلد خطافين . الناس هنا خطافين .

استدار حول نفسه ، ثم اتجه ناحية مفترق الطريق التالي ، خطا في لهفة بضع خطوات . ثم قفز في الهواء ، وصرخ في فرحة غامرة :

— ها هي ، ياه ، لقد انحرقت دمي ، كنت قد فقدت الأمل في العثور عليها تماما .

شاركته فرحة العثور على سيارته حديثة الطراز ، ثم قلت تعليقاً على ما جرى .

— قلت لك انك ركنتها في مكان آخر ، ثم ان المال اللال لا يضع كما تعرف .

قاطعني بحدّة وانفعال شديد قبل أن يدير المفتاح في قفب بابها اليساري :

— أبدا أبدا . أنا متأكد أنني كنت قد ركنتها

حدثني عن غربته في تلك البلاد ، وتشكي من ضياع السنوات بعيدا عن أرض الوطن . أبدى ندمه على ما فات ، فواسيته ببضع عبارات عن أهمية التجربة في حياة الإنسان ، وإمكانية الاستفادة من خبرة الابتعاد . هز رأسه ميديا عدم اقتناعه ، ثم جذبني من كوعى ، وأشار بيده الخالية الى شارع جانبي وهو يقول :

— سيارتي مركونة هناك عند أول الشارع الثاني من الناحية الأخرى .

سرت معه ، وبادلته عبارات الاشتياق ، وفرحة اللقاء ، عند لي ما بدا على ملامحي من تغيرات بفعل الزمان ، فافهمته أن سبع سنوات من الابتعاد كفيلة بصنع المعجزات ، أوضح لي أنه كان يفكر في كل صيف أن يأتي للزيارة ، لكنه كان يتراجع في اللحظة الأخيرة ، بسبب بعض الحسابات التي كان يجريها مع نفسه ، انحراف ناحية اليمين وتباطأ ، تلفت حواليه ، وعاد يسمى في تمجل ولهفة . وقف عند مفترق طرق ، ثم تراجع بضع خطوات ، وواجهني . وقبل أن استفسر منه عن أي الأشياء يبحث قال وقد ضحبت سحنته :

— السيارة يا أخي ، السيارة ، ركنتها في هذه المنطقة منذ نصف ساعة فقط ، هل سرقوها بهذه البساطة ، أربعمون ألفا ، أولاد الكلاب ،

واحدة ، نظر إليها واعتذر بأنه لا يشير ، أشعلت لفافة ، ووضعت العلبة في جيبي . عاود هو الحديث عن الأشواق التي كان يكنها في طول السنوات الفائتة ، فبادلته عبارات رقيقة عن افتقاده ، وقبل أن أعاتبه على عدم مراسلتي منذ البداية ليعرفني عنوانه ، وأكاتبه ، أوقف السيارة قريبا من مدخل فندق يحيطه النيل من كل الجهات ، الا من الواجهة التي يدخل منها الرواد ، نزل فنزلت ، أحكم هو اغلاق السيارة ، وسبقني الى الداخل .

انتحي ركننا خافت الإضاءة وجلس ، أشار الى الساقى فجاء ، أمره بمشاة لفرد واحد ، وطالبه بأن يسألنى أى المشروبأب أختار ، طلست شايًا ، فانسحب الساقى فى أدب جم ، بعد أن سجل الطلبات فى دفتر القسم .

— لو كنت ترغب فى وجبة عشاء فيمكنك أن تطلب .

لقد شعرت بالجوع فجأة .

قالها فى حياء دون أن ينظر نحوى . شكرته على عرضه وأفهمته أننى على العكس منه تماما أشعر بالامتلاء . ظل يتابع حركة الرواد والسقاى ، ويبتسم لى ، فابتسم دون حوار منطوق .

عندما جاء الساقى بوجيته وبراد الشاى انهكم هو فى التهام الوجبة فى نهم وتعجل ، كنت أرشف فتجان الشاى على مهل ، وأرقب سطح النهر الساكن ، وقد انعكست عليه الأضواء الملونة ، أشار هو الى الساقى ليحمل الأطباق الفارغة ، أمره بمشروب مثلج ، وزجاجة بيرة ، مسح شفتيه بظفر كفه ، وحرهما فى شبع . سألنى هذه المرة ان كنت أرغب فى مشاركته شرب البيرة قبل اصراف الساقى ليطلب لى واحدة ، فاعتذرت بالأم المعدة ، أخرج علبة اللفافات الخاصة به وفتحها ، ثم مد يده نحوى بها ، وقال فى وقاحة بعت لى متممة :

— خذ سيجارة أجنبى نظف بها صدرك .

أزحمت يده بعيدا عنى فى عنف ، أسقط علبة اللفافات أرضا ، انحنى على الأرض واخذها بينما النظرات تتجه نحونا من كل الأركان ، نظرت

فى الشارع الآخر هناك ، أقول لك بمنتهى الروعى ، أننى كنت قد تركتها فى الشارع الموازى ، حيث وقفت أول مرة . أحسست ان حساسه لفكرته أكبر من طاقتى على مجادلته فتم أعلق بشئ ، جلس هو الى مقعد القيادة ، ثم انحنى بجسده ، وفتح الباب الآخر ناحيتى . وأشار الى امتداد المقعد عن يمينه ، وبدا كما لو كان يلتقط أنفاسه بصر بعد مشوار طويل ، جلست فى صمت بعد أن أغلقت الباب ، تأكد هو من باب السيارة مرات متتابعة مخافة أن أكون لم أحكم قفله ، ثم سك ترياس الأمان ، حط مفتاح التشغيل مكانه ، وأدار المحرك . استند برأسه على عجلة القيادة وأنامله تتحسس جزئياتها فى نومة وحنو ، حدثنى وهو فى نفس الوضع عن أهمية تسخين المحرك قبل تحريك السيارة من مكانها ، وأوصانى بالاسترخاء للحظات ، استندت برأسى الى الخلف ، وجعلت أستشعر هزعات السيارة فى تكاسل ، وعندما مستنى نسمة رطبة أدركت أنه حركها من مكانها فى بطء وحذر .

حدثنى عن سرقة السيارات التى سمع قبل عودته أنها أصبحت ظاهرة خطيرة لا يحس بها ، أو يعترف بظاعتها ، غير أصحاب السيارات ، نظرت نحوه فوجدته مشغولا عنى بمتابعة امرأة تعبر فى حذر .

— تجلس فى مكان مفتوح ، فندق يطل على النيل مثلا ، سمعت انهم أنشأوا مجموعة لا بأس بها من فنادق الدرجة الأولى ، فكن دليل ، لأننى أصبحت مثل الغرباء عن هذه المدينة ، هيه ، الى أين أتجه ؟

اعتذرت ببجلى وعلمم درايتى بهذه الأماكن جيدا لآكون دليله ، قلت له ان كل الأماكن تتساوى عندى ، فضحك ، وأفهمنى أن الفنادق درجات ، وأن الموقع الممتاز ، ومستوى الطلبات الأفضل ، ورقى التعامل مع الرواد ، هى الفيصل الذى يميز مكانا عن سواء ، لم أعترض على معلوماته ، فابتسم فى ثقة ، وساد بيننا صمت ، كان يقود فيه سيارته على مهل .

أخرجت علبة اللفافات ومدتها نحوه ليأخذ

نحوه وقلت في غضب ، ناسيا كل ما كنت أحمله
تجاهه من ود :

— من علمك « الجليطة » لتتعامل معي بكل هذا
السخف ؟

همس في صوت خافت :

— آسف ، لم أكن أقصد الإساءة إليك ، كنت
أمزح يا أخي ، أنت صديق أعتر به واحترمه ،
ومن حق أن أداعبك مرة بطريقتي ، لقد علمت
من غربتي الطويلة حالاً بجلسة هائلة مع صديق
مثلك في مثل هذا المكان ، أرجوك ، أرجوك لا
تفسد حلتي بتفسيرات لم ترد على خاطري ، ان
هومي أكبر من أن تتخاصم بسبب عبارة خائني
فيها التعبير ، بينما لم تتحاور به .

زفرت في ضيق ربما لأنني انفعلت أكثر مما
ينبغي ، وربما لأنه جعلني أشعر بالأسى من أجله .
أومات مهونا عليه وعلى نفسي ما حدث ، واعتذرت
عن عصبيتي ، صب هو في كوبه شراب البيرة
وحطه أمامي ، ثم أفرغ كوب ماء في البراد
الخالي ، وصب في الكوب ما تبقى من زجاجة البيرة
وأصر على أن أشاركه الشراب ، التمسنت منه
أعفاني بسبب ما كنت أشعر به ، في تلك اللحظات
من الآم مياغة في معدتي بدا أنه أطمأن أكثر
فهون على الأمر ، وألح على أن أشاركه ، قائلاً
أنه يحصل معه حبوا أتى بها معه ، لصالح
آثار الشراب ، لذوى الأعمام المراجعة ، وأكد لي
أنه يعاني من نفس الآلام ، ولما فشلت في إقناعه
بأن رفضي لا يعني استمراري في الغضب منه .
هونت الأمر على نفسي ، وشاركته الشراب ،
فانفجرت أسائيره ، وأبدى فرحته بلقائي بعد
طول البعاد .



أسرعت للقاءه قبل الموعد الذي حددته بنصف
ساعة ، وعندما وصلت إلى المكان أدهشني أنه كان
جالسا ينتظر ، كان يزفر في ضيق وقلق ، همس
بصوت مشروخ :

— اطلب لي شايًا .

كانت المائدة المستطيلة خالية تماما ، طلبت
شايًا وقهوة ، وجعلت أأمل ملامحه المخطوفة

التسمة ، كنت أتوقع أن يساتحني في مسألة
طارئة ، أو حدث مفاجئ تعرض له ، وسبب له
كل هذا الكدر ؟ لكنه لم يفعل ، حدثته بعد طول
صمت عن حرارة الجو التي لا تحتل ، وعن نسبة
الرطوبة التي تزايدت على نحو مفاجئ بالنسبة
لمثل هذه الأيام من السنوات الفائتة ، وافقني
باندعاش دون أن يملق بكلام محدد ، اقترح على
القيام ومحاسبة السائق عن الطلبات ، همس في
تبسط :

— طلبت قبل مجيئك زجاجة بيرة وطبق
مكرونة .

حاسبته الساق ، وخرجت في أثره ، مشى
بضع خطوات ثم تلعثم قبل أن يسألني :

— هل معك نقود ؟

— معي .

— هات خمسة جنيهات

أعطيته خمسة جنيهات فحطها في جيبه . ثم
استدار إلى عكس الاتجاه الذي كان يسير فيه
قبلا ، أوضح لي :

— سيارتي مركونة هناك .

لم أعلق بشيء عندما وصل إلى باب السيارة
فتحه وركب ، أدار المحرك ، ثم فتح الباب الآخر
في تكاسل ، وأشار إلى يالكية أن أركب ، لم يتبع
لي فرصة إغلاق الباب بنفسى ، بل تولى هو ذلك
في حرص شديد ، ثم سك تريباس الأمان ، بعد
أن تأكد مرلت ، من أنه أحكم إغلاق الباب ، حط
دماغه على عجلة القيادة في وضع استرخاء ،
حدثني وهو في نفس الوضع عن خطورة إغلاق
أبواب السيارات حديثة الطراز ، باید غير مدبرة ،
مما يؤدي إلى قسادهما ، أضاف أن اليد الخبيرة
تستعمل الأشياء بعرض يطيل أعمارها ، ولا
يعرضها كثيرا للتلف ، فأبدت موافقتي على
فكرته .

رفع رأسه وتحرك بالسيارة في اتجاه النهر ،
حدثني — بينما يقود — عن الصعوبة التي يلقاها
كلما بحث عن مكان خال يركن فيه سيارته ، أبدى
استيائه من أن شوارع المدينة قد تحولت على نحو
مفاجئ إلى « جراج » ، يكتظ بكل أنواع

الركبات ، أبدى سخطه الشديد على أصحاب السيارات ، لأنهم يزعجونهم في الطرقات ، وأكثرهم لا يعرفون أصول القيادة وآداب المرور ، أوقف السيارة تحت شجرة على رصيف الكورنيش ولم ينزل ، هس في مراة :

— كنت قد احتملت اغترابي طوال تلك السنوات كي أشعر بالراحة بعد الحج ، خاب رجائي ، تصور ، اشترى شقة تملك ، وأدفع فيها دم قلبي ، واكتشف أن جبراني سباك ، وترزى قمصان ، وصاحب كشك سجاير ، تصور ، كيف دفع أمثال هؤلاء الناس ثمن الشقق التي حصلوا عليها ، بينما لم يخرج أحدهم من البلد ؟ أنى في حيرة .

هونت عليه الأمر ، وأقهرته أن مشاكله يمكن أن تنحل ببعض الصبر ، فنظر الى في عداة ، وسألنى :

— لا بد أنك مرتاح ، أين تسكن ؟

— نفس المكان الذى كنت أسكنه أيام الدراسة ، لا بد أنك تذكره .

— طبعاً طبعاً ، كم من ليال قضيناها سوياً هناك ، كانت أيام ، ياء كان قفراً لذيذاً ، والقلب خال من الهموم .

حط دماغه من جديد على عجلة القيادة فى وضع استرخاء ، وحدثنى وهو فى نفس الوضع عن الأموال الكثيرة التى عاد بها ، والتى لا يشعر بطمعها ، أكد لى أن قيمة المال الحقيقية لا تحسب بقوة الشرائية ، وإنما بمقدار السعادة التى يخلفها بعد انفاقه . لم أجاده ، قال انه اشترى كل الكماليات التى خطرت على خياله ، وتلك التى لم تخطر ، لكنه لا يشعر بالتمتع أو الأمان . عاود التأكيد أنه لن يخرج من البلد مرة أخرى ، مهما كانت المغريات ، وعدنى بزيارة لشقته لأرى بنفسى كيف أبدع مهندس الديكور فى تجهيزها ، قال انه جهز إحدى حجراتها بمازل صوت ، لا يسمح بدخول أو خروج صوت منها ، أو اليها ، قال انه وضع فيها مكتبة نادرة ، وجهاز « فيديو » ، ومجموعة من الأفلام من كل شكل ولون ، شكرته لعرضه ، وتمنيت له المزيد .



فى منتصف الليلة التالية زارنى فى شقتى ، أبدى امتعاضه من سوء تهوية المكان ، وتشكى من قذارة الحارة ، قال انه ركن السيارة فى الشارع الرئيسى عند سور الجامعة ، وأنه يفضل الخروج معى لنشم الهواء النقي فى مصر الجديدة ، وافقته ، وخرجت معه ، ووصلنا الى السيارة ، لم أحاول فتح بابها أو اغلاقه ، عملاً بنصيحته السابقة ، سار منتشياً على غير عادته فى أماكن لم أرتدها قبلاً ، ركن فى شارع ساكن ، وبدأ يستعيد ذكرياته القديمة معى وبعض الزملاء ، ضحكنا ، حدثنى عن عرض جديد تلقاه للسفر ، أبدى قناعته بفكرة مؤداها أن التضحية ببعض سنوات من الاغتراب فى سبيل تأمين المستقبل أفضل من البقاء وعدم التحقيق ، اندهشت من حماسه فى كل مرة للدفاع عن فكرته التى تختلف عن سابقتها فى الموضوع الواحد ، قلت له : انه حر فى اختياره ، فانتقد أولئك الناس الساكنين القاعدين ، رغم أحوالهم السيئة ، تحدث عن شقتى الضيقة ، وعالمى المحدود ، فدافعت عن نفسى بأنه اختيار محسوب ، ولا يحق له أن يعايرنى بسببه ، زفر فى ضيق ونظر الى ، ثم قال فى حدة :

— كلام فارغ ، لقد رجعت متوهماً أننى سوف أرتاح فماذا وجدت ؟ هل تعرف ماذا وجدت ، وجدت أمى المريضه فى حاجة الى عملية جراحية فى القلب ، اخوتى كانوا هنا ولم يفكر أى منهم فى علاجها ، كانوا ينتظروننى بمشاكلهم ، أحدهم طلب بغير مواربة سلفة يصلح بها أحواله ، الآخر طالبنى بمشاركته فى مشروع لا أعرف تفاصيله ، أما أختى الأرملة فقد طالبتنى بمساعدتها فى تربية أولادها ، هل أدوخ وأغترب طوال تلك السنوات ، ثم أعود لأفرق فى مشكلاتهم التى لا تنتهى ؟ حرام هذا أم حلال ؟ تكلم ، ان أكره ما أكرهه هو الاستغلال والابتزاز ، والتذاكى فى سلب الآخرين حصيلة جهدهم ، وشقاء أعمارهم .

في أعدادنا القادمة



تقرأ قصصا لهؤلاء :

رمسيس لييب
 محمد المنصور الشقحاء
 سعيد بكر
 بدر عبد العظيم محمد
 عبد المقصود حبيب
 أميرة عزت
 اقبال بركة
 ادريس الصفي
 عبد الستار ناصر
 ابراهيم عبد المجيد
 سامي فريد
 أشرف فتحي
 عاطف فتحي
 سعيد سالم
 ادوار الخراط
 السيد نجم
 طلعت فهمي
 حسين عيد
 على عيد
 جميل متى
 شمس الدين موسى
 معصوم مرزوق
 محمد مستجاب
 ٠٠٠ ومسيحيات لهؤلاء :
 محمد الجمل
 يحيى عبد الله

هونت عليه الأمر قدر استطاعتي ، فسألني
 ان كنت أعرف من يشتري سيارته ، وأضاف أنه
 على استعداد لاعطائي عمولة مناسبة ، أبديت
 استيائي من فكرته عني ، وأفهمته أنني لست
 سمسارا لأخذ منه عمولة ، مقابل خدمة أؤديها
 فاتفهمي بضيق الأفق ، واتهمته بالتخلف العقلي ،
 ففتح باب سيارته بجواري ، وجعلني أنزل ملفوظا
 في مكان لا أعرفه ، وانطلق مبتعدا عني قبل
 تسخين المحرك ، كما كان يفعل قبلا ، وقطرات
 العرق تنز على جبهتي وعنقي ، وتشعرني ببرودة
 الجو .



في صيف العام التالي التقينا صدفة ، كنت
 أجلس على المقهى الذي اعتدنا الجلوس فيه وسط
 لمة الأصحاب القدامى ، نزل هو من سيارة أخرى
 غير تلك التي كان يملكها في العام الماضي . اتجه
 نحوي وسلم في حماس ، وبادلني القبلات
 المشتاقة ، همس في أذني بينما كان يشرب
 الشاي الذي طلبته ، بأن لديه كلاما خاصا يود
 لو أقوم معه لأسمعه ، وافقته ، وقمت معتبرا
 لأصحابي . وركبنا سيارته دون أن تمتد يدي
 الى بابها ، قال : أنه شيع من سنوات الغربة ،
 وأنه لم يعد في حاجة الى شيء يضعني من أجله
 باغتراب جسدي . أبديت موافقتي لفكرته ،
 وشاركته الرأي في ضرورة البقاء في نهاية
 الأمر ، لكنه عندما توقف قريبا من الشارع المؤدى
 الى مستن ، وفتح باب السيارة بيده لأنزل ،
 لفحتني نسمة هواء ، فخطرت لي - بينما يعلق
 الباب في حذر وينطلق مبتعدا - فكرة مؤداها أنه
 سوف يرجع الى هناك مرة أخرى ، وقلت لنفسى
 بينما أعبر قضيب القطار انها حاسمة صيف زائفة
 سرعان ما تزول بانتهاء بموسم الاجازات .

القاهرة : أحمد الشيخ

الخنساء توصي أبناءها الأربعة

أحمد سوييم

وليسنا عُلَّتنا ..
- أسقط كل منا كل مواعيد العشق السرية -
قلت حليئاً نذكره في زمن الشدة ..
- لا يا أبناء الموت .. شتوا في الحلبة
لا أبى أن ألقاكم أحياء تضيع غطاكم وسط
الجلبة
يا أبناء الموت ..
أربعة أنتم فوق زوايا الوطن للمتمد
انصهروا في لهب الشمس .. انفرطوا في
الساحة أشلاء وشظايا
لكن .. لا تختلقوا في القسمة حين تفوزون ..
فيغالفكم خطو الغرياء ..
يتسرب من بين صفوفكم للتصقة
بطأ الخضر في أرضي

منتظر أن تنتهي الليلة .. يا خنساء ..
منتظر أن يُسمح لي ..
أنفخ عن قلبي الهم ..
وأكسر صمت القم ..
أذكر في غلواء .. حين تبارك وجه الوطن
وحين اتحسر الظل
وحين أجلنا اللعبة ..
أذكر كيف انطلقت عيناك وصايا
ويداك هدايا
وعصاك مشاعل في وسط الحلية ..
قالوا عنا : إنا لا طاقة نحملها في القلب
لاناقة تزكي فينا وهج الحرب ..
لكنك - ساهرة - كنت تعدين العدة ..
حتى طلعت شمس الصحراء ..

أَنْ وَدَعْنَا فِي سَاحَتِنَا الْوَهْنَ
أَنْ طُوِّتِ فِي الْأَرْضِ دُمُوعُ الْأَطْفَالِ ..
كُنَّا نَحْسِبُ حِينَ يَصِيرُ الْوَجْهَ وَجْهًا زَاهِقَةً
فِي الْحَلْبَةِ

حِينَ يَصِيرُ الْقَلْبُ الْوَاحِدَ الْفَا
حِينَ يَصِيرُ النَّفْسُ الْوَاحِدَ فِي الصَّدْرِ لَهَاثَا
- أَنَا أَدْرِكُنَا مَا تَبْغِينَ . ! -
لَكُنْكَ يَا خُضَمَاءُ أَدْرَتْ لَنَا ظَهْرَكَ فَوْقَ التَّلِّ
أَجْرَيْتِ دُمُوعَكَ أَنَارَا ..

أَبْكَيْتِ طَيُورَ الْمَسَاحَةِ فِي الْبَسْتَانِ
انْفَرَطَتْ مِنْ أَيْدِينَا بَاقَاتُ الْغُلُوفِ
كَلَّمْنَا .. بَيِّرْ أَمَّا قَلْبُكَ
أَنْكَرْتَ الْعُودَةَ .. وَالْجَلْبِيَّةَ .. وَالزَّهْرَ الْمُتَخَمِّمَ
وَأَشْرَتْ إِلَى جِرْحِ الْوَطَنِ عَلَى سَاحِلِنَا ..

لَمْ يَهْدَأْ
وَأَشْرَتْ إِلَى قَلْبِي مَا زَالِ يَشْنُ . .
أَنْزَلْتِ الْأَوْسَمَةَ .. وَجَرَدْتِ الصَّدْرَ مِنْ
الضَّارَاتِ

قَلْبِي حَدِيثًا يُسْقَطُ جِلْدَانِ الْقَلْبِ :
- [يَا أَبْنَاءَ الْمَوْتِ ..

لَمْ تَنْصَبْهُرُوا فِي لَهَبِ الشَّمْسِ
لَمْ تَنْفَرُوا أَشْلَاءَ وَشَطَايَا
أَرْبَعَةٌ أَنْتُمْ فِي زَاوِيَةِ الْوَطَنِ الْمَهْزُومَةِ
بَيْرُوتَ .. تَتَنَادَيْكُمْ مِنْ فَوْقِ التَّلِّ ..
وَعِيُونَ الشَّهَدَاءِ تَرَاقِبُكُمْ مِنْ فَوْقِ السَّهْلِ

وَيَدَاهُمْ عَيْنٌ ...
أَرْبَعَةٌ أَنْتُمْ .. لَا تَأْخُذْكُمْ فِي سَاحَتِكُمْ رَحْمَةً
مُوتُوا .. أَوْ عُدُّوا بِغَنَائِكُمْ كَامِلَةَ الْعَدِّ ..

عَلَّمْنَا يَا أُمَّ بِيحْضِ غَنَائِمُنَا زَهْوَا
دَاهَمْنَا خَطُومَ الْغُرَبَاءِ ..
وَطُشُوا الْخُضْرَةَ فِي أَرْضِكَ .. ضَاعَتْ قَسَمَتُنَا

كَانَتْ تَوَدِّينَ الْمَوْتَ لَنَا ..
أَوْ كُلَّ غَنَائِمُنَا كَامِلَةَ الْعَدِّ ..

عَلَّمْنَا أَرْبَعَةً .. لَمْ نَخْشَرْ شَيْئًا
كُنَّا نَحْسِبُ بَعْضَ غَنَائِمُنَا .. مَا تَبْغِينَ
كُنَّا نَحْسِبُ حِينَ تَبَارَكَ فِي أَعْيُنِنَا الْوَطَنُ
أَنْ غَابَتْ عَنَّا الْمَحَنُ ..
أَنْ أَسْقَطَتْ سِنَوَاتِ هَزَانِنَا الزَّمَنُ

كم كان شبيداً .. كم ... [

أماه لا ناقة في بيروت ..

ولا جبل لنا في الصحراء

لا عينٌ تلمعُ إذ تغرب عنها فوق الموج

- [يا أبنائي .. ماذا جدُّ عليكم

ولماذا تحيون من صمتي .. أو صيكم ..

كيف تصمّون الآذان .. إلا عن صوت الجلبة

والزهو المتخضم ..

وصراخ الأطفال قلاع متناثرة بين الأتواء

كيف جهلتم حق الوطن الهرم على الأبناء ؟ [

- الآن أحر ..

أخلطت في أعيننا معنى الكلمات

لا أعرف من متّا ينتبه الليلة ..

يا خنساء ..

نحن المهمومون المنكسرون ؟

أم الملاحون القتالون على أرض صفة الميناء

يدقون التابوت ..

ويسوقون الموت قطعياً فوق تلال الصحراء ؟

- الآن أحر ..

لا أعرف من متّا ينتبه الليلة .. يا خنساء

أنت .. بما يحمل قلبك من حب ؟

أم نحن الأبناء الموتي ؟

أحمد سويلم

وكتابات باهتة تصرخ فوق الجدران

فلماذا أنتم أحياء الآن .. ؟

لا وقت لديكم أن يتفبأ أحد منكم أحلام الظل

صار الحلم الواحد .. أن يمتشق الوطن على

سارية لا تسقط.

صار الوجه الواحد .. أن تطلع شمسُ الأطفال

بلا غيمة

موتوا .. أو عودوا بغنائكم كاملة العد . [

- أماه .. القتلى شهداء عند الله

- [يا أبنائي .. لا يعني أن تغدوا شهداء

الغد الوطن شهيد من زمن

آه .. لو يعرف أحد منكم كم قتل الوطنُ

[قليما ..

كم يقتل ..

حمزة باع الفأس

عبدی فتح مصطفیٰ

عندورة زوجة حمزة نحلم ، ومنها ان يضحى
الحلم حقيقة ، ولكي يتحقق ، يدخل حمزه معها
دائرة الأحلام • ومما يحلمان بكل ما هو حديث ،
بيت كبير حوله جنيته • ودخله • آه مما بداخله !

زوجه حمزه تحلم بالبيت الجديد • وتطبيق
الفيط • تحلم بالثلاجة ، والسجادة • تحلم
بقمصان نوم ، وأرواب حرير • تحلم تكون سنا
مراحة ، تاكل وتغفو في راحة • لا تريد ان
تكون فلاحه تحمل على رأسها الحبوب • وتسير
مشقة لطحنها في الوابور • ثم تعود بالدقيق
وتجهزه ليصير خبزا • غندورة تريد أن تكون
كنساء التلفزيون • كما أن حمزه أيضا لا يريد
ان يكون فلاحا ، بعد أن باع الفأس ، وبعد أن
باع البقرة الحلوب •

وارتدى جلبابا إسكندرانيا • وحذاء بكعب
عال • ولخرج بأسبورا وتذكرة للطائرة •

في لحظة حب مع زوجته غندوره ، تعانقه وهي
تمطره بالقبلات، خاطفة منه تذكرة الطائرة ، وهي
ترقص له وتحركها في الهواء ، محدثة بفمها
صوتا يشبه أزيز الطائرة ، وهي تمازحه في
دلال : « يا حلاوة • يا حلاوة • • هتركب طيارة
يا حمزة • • سبحان تغير الاحوال • • بقي من
• • حسارة • • لطيارة • ؟

قال الراوى :

• حمزة باع الفأس •

حمزة فلاح والفأس للفلاح سلاح ، كما
البندقية في يد الجندي بالميدان ، وكما هي على
كتف خفير قريتنا • يسير بها ليلا • • سلاح •

حمزة باع الفأس • بعد أن ظلت تماشره
عمرًا ، وبعد أن تركت الفأس بصماتها على باطن
يديه •

حمزة باع البقرة الحلوب ، وبيت بلا بقرة ،
كشجرة بلا ثمرة • البقرة تملأ بيت الفلاح خيرا
وبركة •

— حمزة باع الفأس •

— حمزه باع البقرة الحلوب •

غندورة • زوجة حمزة تصحك • الأب
المجوز يبكي • • سأل من خلال دمنعة حزينة •
دمنعة حائرة :

— ليه يا حمزه ؟ ليه تبيع الفأس ؟ وليه تبيع
البقرة الحلوب ؟ •

في اصرار وعناد ، يجاوب حمزه أياه :

— من أجل السفر وشن تذكرة للطائرة •

الأب المجوز ، عاشق الأرض والفأس
يصمت ، والصمت يطول •

حزيننا • يلف سيجارة • يشعلها • ومن خلال
دخانيا المتطاير • يسبح في بحر الأيام التي
خلفه • وأغنية قديمة نلأ أذنيه • « محلها عشت
الفلاح • • مهني ورتاح • • تنهيدة مفعمة
بالأسى تخرج من قلب المعجوز • • هيه كانت
أيام • »

المعجوز جائع • وغندورة بالفداء لم تات •
والانتظار طال • أشعل المعجوز سيجارة ثانية
ورسب معها الشاي الذي أعده إنظروا تقدم
زوجة حمزة بالطعام • ولكن • بعد ياس • شرب
الشاي • وحمل الفاس بقوة يضرب الفاس في
عمق الأرض • يزداد حماسة • يشتد بأسه •
وعندما اقترب العصر • اقتربت خطوات زوجة
حمزة في دلال • وهي تحمل طعام الفداء للمعجوز •
بعد قوات الألوان •

وتحت شجرة الجميز وضمت • كما اعتادت •
ما تحمل من طعام • اقتربت بخطواتها من المعجوز
هامسة • « أحضرت لك الفداء » •

ينظر إليها المعجوز • وفي عينيه أسى وحزن
كما في قلبه • ينظر إليها نظرة • تعرف منها •
تنكس رأسها • يتجاهل وجودها • يضرب الأرض
بفأسه • لا يزال بها •

تعيد الهمس •
« أنا مخطئة • أعترف بذلك • لكن • المخبز
كان مزدحما • الناس سوف تاكل بعضها •

ينظر لها بوجه عابس • غاضب • صائحا •
« الناس لا ذنب لها • ما لنا نحن والمخازن ؟
نحن فلاحون • نصنع خبزنا في دارنا • كي لا
يقل مقدارنا •

يكف المعجوز عن العمل • يحمل فأسه ويمضي
يتركها تقف حائرة • تتجه غير مبالية نحو شجرة
الجميز • تحمل ما أنت به • غير مبالية • وفي
دلال • وخطوات تهتز لها الأرداف تمود •

المعجوز نحو الترفة يمضي ليقتسبل •
يرمقها بنظرة غامضة وهي تتثنى في خطواتها •
يتوضأ المعجوز • ويصلي العصر • مستغفرا
ومستعينا بالله • يقرأ • « والعصر • ان الانسان
لفي خسرة • »

يضحك حمزة سميلا • يحتويها • قائلا • •
« من أجلك أبيع كل شيء • • من أجل أن أشتري
كل شيء • »

مازال الراوي يا سادة • يروي القصة •
سافر حمزة • والأب الطيب المعجوز فاضت
منه الدموع • حمزة حيلة الأب • قطعة من كبد
المعجوز • بل حمزة هو قلب بل عين • بل هو
روح الأب المعجوز •

كل صباح • يخرج المعجوز ميكرا • حاملا
فأسه • رافعا رأسه في شموخ • يخرج لفلاحة
الأرض •

الأب المعجوز يمشق الأرض • صبور كصبر
أيوب • لا يكل • لا يمل • يسهو وجل من لا
يسهو •

ينادي • يا حمزة • واد يا حمزة • لا يجيب
سوى الصدى • يبيكي المعجوز • تسقط دموعه
• • ترتوي الأرض • وتبتل التجاعيد •

كل صباح تخرج غندورة لسوق البندر • بعد
أن ترقى ثيابها وتكمل زينتها • من أجل شراء
حاجات المنزل • ويوما بعد يوم • تمشق غندورة
البندر • وتتفند •

تحت شجرة الجميز يجلس أب المعجوز • كي
يرتاح ويخفف عرقا فوق الجبين نضج • يرفع
بصره الى أعلى • حيث فروع شجرة الجميز التي
جفت ولم تعد تعطى ثمرا • ينفض من بصره

أستغفر الله العظيم .. ان بعض الظن اثم
 .. محاولا أن يقتل بساخله شكاً يكاد أن يفتك
 به .

المجوز يبكي ..

الفأس التي ... ؟

المجوز يبكي ! !

البقرة الحلوب التي ... ؟

المجوز يبكي !!

حمزة الذي ؟

المجوز يبكي !!

زوجة حمزة التي ؟

الأب المجوز يجلس يستمع في شوق وحنان
 لمن يقرأ عليه خطاب حمزة . « بعد السلامات
 والتحيات . ملحوظة .. « وجدت عمل بعد جهد
 مضن ، وتسكح أيام بلا عمل ، والأجر قليل ،
 وحيث انني سافرت بلا عقد عمل . فانا أشبه
 بعمل التراحيل . « بعد قراءة الخطاب ، امتصت
 زوجة حمزة . مطت بوزها . تبخر حلمها .
 المجوز يبكي ولكنه بكاء الصامدين .

أراد المجوز . أن يعيد من جديد . الفأس
 التي .. والبقرة الحلوب .. وفي حزم توجه
 الى زوجة حمزة . « غندورة . من اليوم تذهبين
 معي للحقل وتعملين . وتحضرين الحبوب لطحنها
 في الوابور . وأمام (القرن) تجلسين لكي
 تخبزي لنا خبزا . والذهب للبندر :مذوع .

هوت الكلمات على رأس غندورة كالطرقة
 صرخت . ولولت اتجهت شاكية باكبة . الى البلد
 البعيد حيث الأهل احضنتها الأم . واحتجزها
 الأب . عاش المجوز وحيدا . والدار خلت ؛
 وأصبحت بلا حمزة : وزوجة حمزة . وفأس حمزة
 والبقرة الحلوب . وهاجر الحب من القلوب ..
 قال الراوي وليته ما قال .

« حمزة باع الفأس .. حمزة باع البقرة
 الحلوب » .

الزفازيق : على فرج مصطفى

في أعدادنا القادمة



تقرأ دراسات هؤلاء :

أحمد طه

حسين عيد

فتحى العشرى

أحمد عبد الحميد

د . عبد الحميد ابراهيم

يسرى المزب

حسين بيومى

محمد شرف

عز الدين نجيب

... وشعرا هؤلاء :

عبد الحميد شاهين

أحمد خليل

محمد عادل سليمان

أحمد زرزور

أحمد طه

حسن فتح الباب

لؤى حقى

محمد على شمس الدين

كامل أيوب

أحمد عنتر مصطفى

في ليل الحدى

□ كامل سَحَفَان □

يطوف .. يتر الشُّبُل
وَمَنَحَ الرضاب والعسل
ويحقد الأمل !!

...

مازال فجر قد رسمته غدا
كحُتته ..

زرعت في جبينه الياسمين والندى ..
طوقته بأذعى ..
أطعمته حبات قلبي ..

حتى استهلَّ مؤردا

...

مازلت أدري أنني الملاح
في كُفِّي سَكَّان السفينة
فَلْتَصَف الأمواج والرياح
وليُظنَّ الليل جنونه

ماضٍ أنا .. وغم الجراح
إلى غد
حتى أكونه

حتى يصير الفجر والملاح
قرص الشمس

أحلام المدينة !!

أقلعت في ليل التحدى

على سفينة .. بلا شراع !!
الريح هوجاء .. ليس يجدى
- في دفعها - أن أوصل الدفعا !!

الموج عال

رذاذه شظايا

وليس للنجم من يقايا !!
تشابكت .. تعقدت .. كل الخيوط.
كالأخطبوط.

تعانق الميلاء والمات

تواثب العمر الجليب صورا ممزقة
أشبلاء ماضٍ مطفأ العيون ..

مضجُ السمات

في أطر محترقة !!

...

لكنه ..

مازال صوت النورس المهاجر البعيد
يدبُّ في أعماقيه ..

أصنع منه الحلم والقرار والنشيد
أسرف في أوْهاميه !!

...

مازال صوتها المضمخ الشفاء

خواطر حول قصيدة

فؤاد كامل

الغريب الذي جاء كالظل

غارقة في سواد الكمد
كان يبقى عنائك قبل الرحيل
.. يقول لأعضائك الزهرة
ما الذي يحمل لك للجلد ..
.. والنار للقدر
والنحل للزهر .. ماذا
تقول الدماء لجري العروق
وماذا تقول البروق
لأصداف بحر عميق
الغريب الذي جاء كالظل
يسقط بين أيادي الرياح
حاملًا جرحه للأغاني التي
عاشت قلبه
ثم خاتته قبل انبلاج الصباح
راحل .. تضاريس جسمك تنبئه حيث راح
ولا شيء إلا العيون الفساح
تسافر في الذاكرة
الغريب الذي جاء كالظل يضي
حسرة هذا الزمان المباح
حائلًا خيبة الحب
جسمه = أرضه
قارة للجراح

محمد إبراهيم أبو سنه

الغريب الذي جاء كالظل
كانت الليلة مقمرة .. والشهاد الذي ..
.. يخرج النعابين من جرحها ..
يفسح القلب على النار ..
.. والريح تأتي بمطر
والنسيم المرائع مبتسم
والفصل في قطيفة شعرك
كنت عارية في الفراش .. النوازل
مولعة بالهواء .. النوازل ..
مولعة كالمرآيا بالفضاء سرى
الغريب الذي جاء كالظل
منتظر والدخان الكثيف
يصعد الآن من جرة القلب ..
.. هذا بريق العيون ..
.. راحل في زفير الفسباح
أه لا أستطيع التكهّن بالقد
هذي القطارات زاعقة
والطائرات خائفة
والبيات طوبى
الغريب الذي جاء كالظل
منتظر
كلمة .. رشفة من رحيق الجسد
والديانة مفققة
كلها
للتأمر والكيد

هذا شاعر رقيق يمس الأشياء مسا رقيقا ،
وتشكل عنده نغمة الغربة قرارا أساسيا في
أشعاره يعود اليه حيننا بعد حين حتى أكاد
أشعر بأنه يعود اليه في شيء من الحنين .
والغربة ها هنا كأنها مستقره ومستودعه ، وطنه
الذي يستريح اليه ، يهجره أحيانا ليرجع اليه
مشتاقا رجوع الطير الى عشه ولهذا نستطيع
أن نقول عنها في شيء من المفارقة أنها الغربة
- الوطن . فالغربة هي تخصصه وتفرد كشاعر
... جاء الى المدينة وحيدا غريبا ، فانطبعت
الغربة في كيانه كله انطبعا أوليا عميقا ، ولم
يفارقه هذا الانطباع حتى الآن مع كثرة الأهل
والخان ...

غريته الملا على كثرة الأهل ... فأضحى في
الأقربين غريبا فإذا صادفت هذه الغربة قلبا
شاعرا وعقلا مرهفا ، جعلت الأشياء تنطبع
في النفس انطبعا عميقا ، وأخذت هذه
الانطباعات تفوس في الوجدان الى أبعد الأغوار
... وهذا ما حدث لشاعرنا المتفرد محمد إبراهيم
أبو سلمة .

غير أنه لرقته ، ونفوره من كل غلظة وقظاظ
ورغم ما تتركه الأشياء في نفسه من انطباعات
عميقة بعيدة الغور ، لا يريد أن يتسرك على
الأشياء أثرا أو تأثيرا : انه غريب يأتي كالظل

ويعود كالظل ... كالطيف جاء وكالطيف عاد .

في كلمات ثلاث يرسم لك المشهد .

كانت الليلة مقمرة .. التواصل بين الشاعر
والكون قائم منذ اللحظة الأولى ، والطبيعة في
هذه الليلة كانت في أبهى صورها ... ليلة
مقمرة ، تتوقع بعد أن رسم الشاعر هذا المشهد
بتلك الصورة البديعة - على إيجازها ، أن يأتي
الاستمتاع بهذه الليلة ، وأن يشعر الناس بها
في الكون من جمال وبهاء ... وإذا بالشاعر
يضع أمامك صورة مضادة تماما لما كنت تتوقع .

... والسهاد الذي

يخرج الثعابين من جحرها

يضع القلب على النار ..

هنا مقابلة فنية مألوفة ... فهذه الليلة
بجمالها وقمرها لا تمنع الثعابين من أن تخرج
من جحورها ... والثعابين ها هنا رمز على الشر
والفساد . ولكنك لا تدري : أهو سهاد الشاعر
الذي أخرج آلامه وأوجاعه من مكانها كالثعابين .
ووضع قلبه على النار ، أم هو سهاد المدينة . بمعنى
أن شرور المدينة ومفاسدها تنتشر في الليل
وتصحو ، ولكنه ليس صحو صحو أو يقظة
طبيعية . انه سهاد يقلب المدينة على أشواك
الاثم ، ويضع قلب الشاعر - في الوقت نفسه -

وقد خيل الى الشاعر أن السر لا يعرف الا عن طريق هذا الانفراج الجسدي ، ولكن هيئات ! •

الغريب الذي جاء كالظل

منتظر -

والمعروف أن الظل لا يترك أثرا على الأشياء •
فهذا الغريب الذي جاء كالظل ، لم يأت محتما ،
غازيا ، عازما على تغيير الأشياء ، أو الكشف عن
أسرارها لتغيير المدينة ، للقضاء على ثعابينها التي
أخرجها السهاد من جوعورها • لم يأت الغريب
لشيء من هذا ، وأنى له ذلك وهو كالظل لا تأثير
له في الأشياء ، أضف الى ذلك أنه ظل منتظر •
ينتظر ماذا ؟ لا شك أن الانتظار يرتبط بانتظار
شيء ما ، كما يرتبط الإدراك بإدراك شيء ما -
كما يقول هوسرل فيلسوف الظاهريات - ونفمة
الانتظار هذه نجدما عند كثير من شعرائنا
العرب المعاصرين ، بل إن عناوين عدد من الدواوين
يعبر عن هذا الانتظار : « الذي يأتي ولا يأتي »
لعبد الوعاب البياتي ، « في انتظار ما لا يجي »
لغاروق شوشه ••• ويصبح الانتظار أمرا لا مفر
منه عندما يفرض على الشاعر أن ينضم الى زمرة
المتفرجين ، وألا يتعدى المقاعد التي أعدت لهم
حول حلبة السير • ثمة دور محدد للشاعر في
هذا الزمان الكثيف ، وعليه ألا يخرج عن
النص ••• فلا غرابة في أن يأتي غريبا • وأن
يكون كالظل •

الغريب الذي جاء كالظل

منتظر -

والدخان الكثيف

يصعد الآن من جمره القلب •

يعود الشاعر الى قلبه الذي وضع في مستهل
القصيدة على النار • وكان الشاعر قد أغفله وهو
يتأمل المدينة العارية في الفراش •• اشتعل هذا
القلب الآن حتى أصبح جمره يتصاعد دخانا
الكثيف •• ما على المساعر الا أن يحترق •
ويستحيل قلبه من الفيض الى جمره • وماذا يملك

على النار • وهنا مزاجية مستترة غير مباشرة
بين قلب الشاعر والمدينة وكأنه يتقمصها ليشعر
بشاعرها • ويحس بأحاسيسها •

••••• والربح

تأتي بعطرك

والنسيم المراوغ مبتسم والنص

في قطيفة شعرك

ولكن الشاعر سرعان ما ينفصل عن المدينة
ليراهم رؤية مفارقة • يستخدم الفاظا وأوصافا
توحى بأن هذه المدينة غائبة ، يأتي الريح
بعطرها ، ولكل مدينة رائحة يشعر بها الغريب
الذي يأتي اليها لأول مرة • واستكمالاً للصورة
في تلك الليلة القمرية يصف الشاعر نسيمها
بأنه « مراوغ » « ومبتسم » « وراقص » ، صفات
ثلاث توحى كلها بالحركة الخفيفة التي تتأبى على
التحديد والصرامة ، ولا أظن أن الشاعر استخدمها
لما فيها من موسيقية فحسب «النسيم ، مبتسم» ،
واتما ليمهد لاجساس معين بالنومة والمراوغة ،
فهذا النسيم المراوغ يرقص في «قطيفة شعرك» ،
ولا شيء يوحي بالنومة كالقطيفة •• فإذا تشببه
المدينة بالفانية صحيح ، فإنه يريد أن يصفها
وصفا غير مباشر بالنومة والمراوغة والابتسام
الذي يتخذ في كثير من الأحيان ستارا يخفي
الحداق والغدر •

كنت عارية في الفراش • التوافد

مولعة بالهوا • التوافد مولعة

كالمرأيا بافشا، سراد

«المرى» ر «التوافد» و «المرايا» و «الهوا»
كلها أشياء تدل على الانفتاح •• هذه مدينة عارية
تماما ، مفتوحة تماما • «المرى والانفتاح
متلازمان ، لأن يتفتح الإنسان على الآخرين ، إلا
إذا تجرد من كل أسواره •

وبعنا الآن تصور الغريب للمدينة ، أنه
يتصورها غائبة عارية في الفراش ، جسدا يريد
امتلاكه واحتضانه . التواصل مع المدينة هنا هو
اتصال بين جسد وحيد ، الاتصال ها هنا
شهوة • قد تكون شهوة للانفراج ، لمعرفة السر ،

الشاعر بعد أن يحترق منه القلب ؟ لا شيء سوى الرماح .

هذا بريق العيون

راحل في زفير الضباب .

وفي ظني أن بريق العيون هنا يرمز للذكاء الانساني ، فنتحن نقول في حديثنا اليومي : « بريق الذكاء يلعب في عينيه » ، وحين احترق القلب ، تحول الشاعر الى ذكاته . فهل أسعفه الذكاء ؟ كلا .. انه هو الآخر راحل يفسد الضباب . العقل هو الآخر لا يستطيع اكتناء السر ، والكشف عن المحب . القلب محترق ، والمقل عاجز .

آه لا استطيع التكهّن بالقد

وأي له التكهّن بالقد وهو في هذا الموقف الذي يعاينه ؟ فالقلب الذي استحال جمره يتصاعد منها دخان كثيف ، والمقل الراحل في زفير الضباب . لا يستطيعان المدس والتخمين ، كلاهما يفسد ضباب ودخان كثيف ، ولم يعد أمام الشاعر الا أن يطلق تلك الزفرة الحارة ، أو تلك الآهة المتأوهة .

هذه القطارات زائفة

والقطارات خائفة

والليالي طيور

هنا ضاق صدر الشاعر ونفد صبره فليجأ الى التعبير المباشر ، ونقلنا ثقلة سريعة الى أكثر الأماكن ازدحاماً بالناس . وأشد المواطنين امتلاء بالقلق وضيق الحلق . وضيق النفس أيضا . وامتلاء بالصخب والضجيج والحركة المحمومة . بيد أن في هذه النقلة أيضا ما يوحى بأن الشاعر يفكر في الرحيل . خطر له هذا خاطر بعد أن فقد في المدينة ما فقد ، وبعد أن شاهد فيها ما شاهد ، فسرح فكره ، وتداعت خواطره الى السفر وإلى أماكن السفر ووسائله : القطارات والمطارات .

والليالي طيور

والزمان طيور تفر من يد الشاعر . تستعجله لاتخاذ قراره بالبقاء أو الرحيل . وكلمة طيور هنا توحى بما يوصف به المواطنون المهاجرون من

أنهم « الطيور المهاجرة » .. الخ . الشاعر يفكر في الهجرة ، ألا يدفعه ذلك الزعاق ، وهذا الاختناق ، والليالي التي تطير منه وتفر من بين أصابعه ليلة بعد أخرى الى الهجرة والرحيل ؟

الغريب الذي جاء كالظلم

منظر

كلمة رشفة من حريق الجسد

يعود الشاعر الى هذا البيت الذي يربط القصيدة برابط عضوي وثيق : « الغريب الذي جاء كالظلم .. منظر » .. مازال شاعرنا في حالة انتظار ، ولكنه يصرح في هذه المرة عما ينتظره .. انه ينتظر ما ينتظره الغريب للخروج من عزلتهم وغترابهم ، ينتظر ذلك التواصل الحميم الذي يكون عن طريق الكلام والمحب :

كلمة رشفة من حريق الجسد

لا شيء يخرجنا من غربتنا وانفلاقنا على أنفسنا الا الاتصال بالآخرين ، ولكنه ليس ذلك الاتصال الزائف الذي يزيدينا عزلة على عزلة ، وغترابا فوق غتراب ، انه الاتصال الحميم الذي نندمج فيه مع الآخرين اندماجا نحقق فيه ذواتنا في لحظة ما ، اندماجا يكون بكياننا كله ، وصورة هذا الاندماج الظاهرة هي تلك « الرشفة من حريق الجسد » . ولكنه بالتأكيد .. أعني هذا الاندماج .. أعني كثيرا من صورته الظاهرة ، هو شيء لا يمكن التعبير عنه ويند عن دائرة ما يقال .. ولا نملك الا أن نشير اليه اشارات تطلق ما قد يكون كامنا في نفوسنا من تجربة الوصال والنشوة والوجد .

والمدينة مغلقة

كلها

للتأمر والكيد ...

غارقة في سواد الكمد

هذا الشوق العارم الى الاتصال ، والانفتاح على عالم الآخرين ، والخروج من عالم الذات المغلقة ... كيف استقبلته المدينة ؟ انها مغلقة كلنا . أوصدت نوافذها . وغلقت أبوابها في وجه ذلك الغريب المشتاق الى الحب والاتصال . وباله من انغلاق ! انها لا سنفق لأنها نائمة بعد نهار زاخر بالنشاط والانماج . ولكنها مغلقة للتأمر

والكيد .. الناس يتآمرون بعضهم على البعض الآخر ، ويكيدون بعضهم للبعض الآخر ، الحب بينهم مقسود ، والتوadd بينهم مصلوم . ولهذا كانت المدينة « غارقة في سواد الكيد » الذي هو شدة الحزن على أبنائها المتأخرين المتأمرين .

كان يبغي عنائك قبل الرحيل

يقول لأعضائك الزهرة

ما الذي يحمل الماء للجلد ، والنار للقد

والكاس للغمر ، والنحل للزهر .

ماذا تقول الدماء لجري العروق

وماذا تقول البروق

لأصداف بحر عميق

وهنا أيضا يعلن الشاعر عزمه على الرحيل . ولكنه كان يشترك إلى عناء مدينته قبل الفراق ، كان يتوق أن يقول لها ما يقوله الماء للجلد والنار للقد .. والكاس للغمر .. الخ .. هذه الأشياء جميعا يقترب بعضها ببعض الآخر ، ومنها ما يستمد حياته من الآخر . المم هنا هو « انتماء » كل منها للآخر ، ولا أظن أن الشاعر يسعى إلى مجرد الانتماء الذي يسعى إليه كل غريب ، إنما هو يسعى إلى الاقتران المقيم وإلى العناق الحميم ، الانتماء الذي يكفي المواطن المصادي ، لا يكفي الشاعر الأصيل ، ولهذا يشعر بالقنوط والاحباط عندما لا يجد في المدينة ما كان يبحث عنه من تلك العلاقة الصادقة العميقة التي تكشف له ما تكشفه « البروق لأصداف بحر عميق » .

الغريب الذي جاء كالظل

يسقط بين أيادي الرياح

حamلا جرحه للأغاني

التي عاهدت قلبه

ثم خانته قبل انبلاج الصباح

اللعن المكرر يعود من جديد ، ولكنه في هذه المرة يمهّد للنهاية المرة . سقط الغريب من شاعر آماله ، ومن أوج أحلامه وأشواقه وأمانيه ، سقط بين أيدي لا ترحم ، بين أيادي الرياح تذهب به كل مذهب ، وتطوحه في كل مطوح ، حاملا بين جنبه جراحا يمرضها على تلك الأغاني التي منته . وبعثت في نفسه آمالا عريضة ، وعاهدت قلبه .

فأطمان إليها ، وصفق عهدا وعهدا ، فإذا بها تخونه قبل انبلاج الصباح ، كما خان يهوذا السيد المسيح عند صباح الديك .

وراحل .

تضاريس جسمك تنبئه حيث راح

ولا شيء إلا العيون الفساح

تسافر في الذاكرة .

لم يعد أمامه إلا الرحيل بعد أن حرمته الأيام من ذلك العناق الذي كان يشترك إليه قبل الرحيل . ولكنه لم يتخلص تماما من عشقه . فتضاريس المدينة تنبئه حيث راح . فهو محيط أن أقام ، مطاردا حيث راح .. مطاردا بالذكريات ، تسافر عيون معشوقته معه إلى حيث يسافر .. والذاكرة هنا لعنة اللعنات ، إذ لا تتركه ينعم برحيله ، أو يهنا بالنسيان .

الغريب الذي جاء كالظل يمضي

حamلا خيبة الحب

حسرة هذا الزمان المباج

جسمه = أرضه

قارة للجراح .

ينسل الغريب من المدينة كالظل لم يترك أثرا ، ينسحب منها في نفور تاطف ، وعطف نافر ، في عشق كارد ، وكره عاشق ، ان صبح هذا التعبير المفارق . ولكنه يمضي بعيدا عنها متقللا بالجراح ، حاملا خيبة الحب ، لا يملك إلا جسمه الذي أصبح في هذه الحالة اليائسة أرضه ووطنه .

ولا أدري لماذا يذكرني هذا الرحيل عن الوطن برحيل أورست عن أرجوس بعد أن قتل أمه كليتمسترا وعمه الطاغية ابجست وخلص مدينته « أرجوس » من اللعنة التي صبها عليها الآلهة لأنها سكنت على اغتصاب عرش أجامتون عند عودته من الحرب . بيد أن هذا التذكر لا يأتي لأن الموقفين متشابهان ، بل لأنهما على طرفي تقبض . وقد يذكرنا الشيء بنقيضه في كثير من الأحيان . التشابه الوحيد بين شاعرنا وأورست أن كلاهما وجد مدينته غارقة في الحزن ، متعلقة لتآمر والكيد ، ويختلف بعد ذلك كل شيء .

مارسوا المستحيل

مارسوا المستحيل

من الواضح أنه في هذه القصيدة لا يرضى
بأنصاف الحلول ، ولا يكتفى بالتوسط أو
الاعتدال ، كما لم يعد يرى أن الاعتكاف مجد ،
فلهذا يقول للرفاق الحيارى : مارسوا المستحيل
.. مارسوا المستحيل . وهو يختم هذه القصيدة
بنفس الخاتمة التي ينهى بها قصيدة البحر موعداً ،
فيقول :

الزمان مختلف

خاسر من يقف .

فاذا علمنا أن القصيدة الأولى نظمت في
١٩٧٩ ، والقصيدة الثانية في أواخر ١٩٨٢ ،
أي أن الفترة بين القصيدتين حوالى أربع سنوات ،
جاز لنا أن نقول أن موقف الشاعر في مرحلة
ديوانه الأخير التي تمتد تلك الفترة يكاد يكون
واحداً ويتلخص في المجازفة ومحاولة المستحيل
فهر موقف يدفع إلى الفعل ويحضر عليه .

أما في قصيدته الأخيرة « الغريب الذي جاء
كالظل » فالموقف يختلف : إذ تقلب على الشاعر
نقمة أسيانة ، ورغبة في الرحيل تاركا كل شيء
على حاله . مكتفياً من الغنية بالأياب كما
يقولون . ومن الواضح أن هذه القصيدة كتبت
في حالة مفارقة تماماً للقصيدتين المذكورتين ،
ويزجج تقلب عليه الحسرة والشعور بالحيرة
والاحباط .

بيد أننا لا نستطيع أن نلزم الشاعر بالالتزام
مزاج واحد لا يغيره ، لأن المزاج مسألة تخضع
للمشاعر والمواقف ولنا أن نتساءل
الآن : إلى أي حد يمكن أن نطلب من الشاعر
الالتزام بموقف أو مواقف اتخذها في ديوان من
دياوينه أو قصيدة من قصائده ؟ ولستنا نزع أن
هذا السؤال جديد ، فقد طرحه من قبل الفيلسوف
المعاصر جان - بول سارتر في كتابه « ما الأدب ؟ »
وأجاب عليه بأن الشاعر ، والشاعر بالذات
لا يمكن أن يكون ملتزماً .. أما لماذا وضع هذه
الاجابة على ذلك السؤال ، فامر يحتاج إلى مقال
آخر ..

فأورست يخلص مدينته « أرجوس » من الحداد
التي غرقت فيه ، ويخلصها من اللعنة التي حلت
بها ، فهو لا يقف موقف المتفرج من آلام وطنه ،
وانما يشارك في المسئولية ، ولا يأتي كالظل ،
ويبقى كالظل وانما يتخذ قرارات ايجابية يكون
لها تأثير واضح على مجرى الأمور في المدينة .
انه فاعل ايجابي ، رأى منكراً ، فلم يسكت عليه .
وبهذا رفع اللعنة عن مواطنيه ، وتركهم يهودون
إلى حياتهم الطبيعية ، وإن كان تنازله عن العرش
بعد ذلك غير مفهوم كما أورده سارتر في
مسرحية « الذباب » .

وهذه القصيدة للشاعر محمد ابراهيم أبو سنة
تذكرني بقصيدة أخرى في ديوانه الأخير « البحر
موعداً » وهي بهذا العنوان نفسه يقول فيها :

البحر موعداً

وشاغلنا المواقف

جائز

إلى أن يقول :

هذا طريق البحر

لا يفضي لغير البحر

والتجهول قد يفضي لعاروف

جائز

فإن سلت جميع طرائق الدنيا

أمامك فالتحمها . لا تقف

كي لا تموت وانت والظف

طريق البحر هذا يعجبني ، ونقمة المجازفة
المتكررة هنا تثيرني وتنفق وذوقي ... ولا جدال
في الأذواق ، كما يقول المثل اللاتيني القديم .
وهناك قصيدة أخرى يضمها الديوان نفسه
تمزق على هذا الوتر وإن كان على قرار نقمة
مفصلة بالشجن ، هي مرايا الزمان ، يقول فيها :

الزمان مختلف

فالبزرى انتهى واليبب احترق

لم يعد ينقذ الآن من الموت ..

.. أن نلزم المنتصف

لم يعد ينفع الآن أن نتكف

إلى أن يقول :

انتي قادم من دعوى الحقول

للرفاق الحيارى الأول

شارى

أحمد عنتر مصطفى

ونحنها الأعاصير .. حيث الخيوط ..
الرخيعة
تخضع الرياح قرصها .. تنهدل
.. تهوى ..

.. وتساعد الشهباء الصبية ..
آه .. ينكسر القلب .. تركض آهاته في
السهول الفساح
يتسح الجرح شيئاً .. فشيئاً ..
ويستوطن الحزن بين الضلوع بلائه ..
...

... حيناً كنت في اليبس طيفاً جميلاً
كنت أعبر حتى أراك مدائن منفعة يسكن
الحلم فيها
كنت حيناً أغافل حراسها ..
وحيثاً أساوهم .. كي تمر عيونى ..
تحتويك ..

ليت يعرف وجهي القديم مراياه ..
يعرف أن الوساده
مرقاً تستريح إليه الطقولة ؛
[يعرف أن الجراح ..
خربشات الزمان المشاغب في صفحات القلوب
يعرف أن الليالي تلوب
والعمر منحدر لسفوح الحياة ويهوى بغير هواه
ليت يعرف وجهي القديم مراياه ..
.. تلك التي حين ينظر تمكسه ساهماتى بلاءه
.. حيث تبدو التلوب

جناوين من غاب من أصلها ومضوا ..
منشيين ابتسماهم في الزياخ ... [!!]
ليت يعرف وجهي القديم مراياه ..
[.. تلك التي تمكس الكريات النديه
طيارة ورقية
تلو .. وتلو .. ويعلو إليها الصياح

تَمَانِقُ فَيْكِ الْمَدَى الْمُسْتَحِيلَا ..

هَـ أَنْتِ عَصْفُورَةٌ تَنْقِرِينَ جِدَارَ اللَّيَالِي
السَّمِيكَ طَوِيلَا ..

مِنْ بَيْضَةِ الرَّهْمِ تَنْفَلَتَيْنِ مَجْلَّةَ الرَّغْبِ
فِي زَمَانِ الصَّقِيعِ ؛

وَبَيْنَ اضْطِرَامِ الْأَعَاصِيرِ ؛

وَالْجِدْثِ الْوُثْنِيَّةِ تَطْلُ مَلَامَحُهَا بِالذَّهَبِ
وَالْمَيُودُ - التَّجَاوُفُ تَصْفَرُ فِي قَاعِهَا الرِّيحُ .. ؛

أَنْتِ دَى الْمَتَّصِبِ

أَوْتَيْكِ الْقَلْبَ .. لَا نَطَاقِي غَيْرَ قَلْبِي بِدِيلَا

فِي دَى تَجْلِينَ السَّبِيلَا ..

فِي دَى تَجْلِينَ السَّبِيلَا

... لَمْ يَمُدُّ مِنْذُ أَوْغَلْ فِي التِّيَّةِ شَادِي

•

لَمْ يَدُّ ..

فَارْنِي وَجْهَ التَّجَلُّدِ فِي كُلِّ وَادٍ

عَادِلُحْ كَثِيرٌ .. ؛

عَصَافِيرُ طَيْبَةُ الْقَلْبِ عَادَتْ

تَلْقُ مُنَاقِبَهَا الْمُتَمَبِّهَ .

نَافِلَةٌ لَأَكَانَ - فَوْقَ الرَّجَاجِ - الرِّذَاذُ الْخَجُولُ

يَصُوغُ بِطَافَاتِهِ الْمُشْعَبَةَ . [

تَخْطِي الْعَيْنُ عُنُونَهَا فِي الصَّبَاحِ .. ؛

تَعْرِ يُغَيِّرُ اكْتِرَاثَ عَلَيْهَا الْأَيَادِي

لَمْ يَمُدُّ مِنْذُ أَوْغَلْ فِي التِّيَّةِ شَادِي ! !

رَبَّمَا شَاقَهُ الْبَحْرُ .. ؛ أَغْرَيْتِهِ بِاتِّسَاعِ

الْمَحَبَّةِ ؛

مَمَانَرُ مَمْتَشَقًا حُلْمَهُ نَابِشًا فِي رَمَادِ الثَّلَاجِ

عَنِ النَّارِ ؛ عَنْ غِيَةِ التَّوْهَجِ ؛ عَنْ قَلْبِهِ

الْمُتَأَجِّجِ ؛ عَنْ صَوْتِ أَعْمَاقِهِ التَّهْلُجِ ؛

عَنْ وَطَنِ عَطْبَةٍ

هَلْ تَظَلِّينَ فِي شُرَفَاتِ الْمَوَاتَى تَنْتَظِرِينَ

مَوَاعِيدَهُ ؛

تَجْمَعِينَ مَلَامَحَةً مِنْ نَفَارِ الرَّمَايِ ؟

إِنَّهُ لَمْ يَزَلْ - لَوْ تَحَقَّقَتْ - مُتَنَعِبًا فِي

الْقَوَادِرِ

شَامِخًا فِي عَنَابِ

لَمْ يَضَعْ - مَثَلَمَا صَحَبَتْ - شَادِي .

لَمْ يَضَعْ - يَمُدُّ - شَادِي

اللفز

محمود حنفي

من الجحيم .. ففى طريقه اليها خاض فى برك
ومستنقعات وتقافز فوق حفر وتلال ترابية ،
ولكم مخلوق آدمى فى دوره وهو يشى مندفعاً
قباله ، وكاد سلك كهربى ضخم مكشوف أن
يصمقه بينما كان يحاول تجنب المارة المتزاحمين ،
ولم يوفق فى ركوب الاتوبيس فأسلمه ذلك الى
استرضاء سائق تاكسى فاركبه متحشراً وسط
ثلاثة آخرين ثم سرقه لما أوصله ولم يكتف بذلك
وانما وبخه وسبه حين طالبه ببقية الحساب .
وجاء دور ثالث الجماعة ، فجلس شاردا زانغ
النظرات ، وحين تكلم حدثنا حديثاً مقتضباً
وقال : لا يمكنكم أن تتصوروا الهول الذى رأيته
اليوم وعشت - رغماً عني - فيه .. ولد يضرب
آباءه على قارعة الطريق - هل تصدقون ؟؟ - بينما
أمه - عياناً بيانا وبلا حياء - تكيل للرجل
المضروب - زوجها - السباب بأقذع اللفظ ..
والولد والرجل والزوجة ، تدل هيئتهم الفخيمة
على انتمائهم الى فئة المعلمين ، أو فئة المرتاحين
اقتصادياً فى تقدير آخر .. ما هذا الذى يحدث
يا حضرات .. ؟ أمور لا يدركها عقل ، نهاية
العالم أو يوم القيامة أو الهول الأعظم الذى نسبح
عنه ..

بينما انطلق صوت عبد الحليم حافظ يتغنى
مبتهجاً بأعجاد الوطن ، حدثني رجل مكبود الذبوة
ونحن نحس قهوة مرة ، فقال : كنا صحبة
تعودت أن التقى به فى نهاية كل أسبوع بتلك
الحافة الصغيرة لتضيق ساعة أو ساعتين نروح
فيها عن أنفسنا ، ثم نستغفر الله بعدها بيقين
رسمخ مع المادة والادمان : ان الله غفور رحيم ،
وسمت رحمتهم جميع المخلوقات لا سيما البؤساء
أمثالنا .. وبهذا الايمان المبتكر المريح ، جرت
عادتنا أن نتلاقى وقد لعد كم منا ما جمعه فى
يومه أو أمس من نوادر وطرائف كي يلقيها على
سنامنا مع تغفل الكحول الرخيص - متناسب
مع أحوالنا الاقتصادية المتردية - وتصاعد
النشوة الى رؤوسنا ..

وفى تلك الليلة يا سيدى - هكذا تكلم محدثي
حط القلب علينا كالقدر الباسي ، وبما يشبه
النية المبينة على سبق الأصرار : جاء أولنا متشكياً
من الكتابة ومعلنا التبرم بعمله وبيته ومبتهجاً الى
التصريح برغبته العارمة فى الانتصار .. ثم أتى
ثانيها وهو يلهث ويتصبب عرقاً انه خارج لتوه

أدهشتني لهيجته الحادة ، المقصبة بالتحدي .
والجمتني - غير أنني لم ألتفت كثيرا لتلك الدهشة
إذ صرفني عنها احساس وفزع مبهم وخز قلبي
وأدركت على شبيه بتيار كهربى مباغت منقض
على حين راح هو يردد تهديدا موجها الى :

- اياك أن تزعم أن منطق هذا العالم لم يختل
.. اياك ..

قال محدثي - وكان صوت عبد الحليم حافظ
المتفني بأمجاد الوطن قد تلاشى وحل محله صوت
عبد الوهاب متسائلا : « يا وابور قول لي رابع على
فين ؟ » .. هكذا يا سيدي تعرضت جلسة الهروب
من الهموم واستجداء النشوة الوقتية الى الخطر
للمرة الثانية ، ولكن الله ستر بحكمته ورحمته
الواسعة ، وسرعان ما أفرغت الكئوس وتناوبت
بعدما أترقه صوت منكسر حيال الجميع وامتنعت
عن أي محاولة ، سواء للتهدة أو للنقاش على حد
سواء - ثم لم تلبث الحمر أن فعلت أفاعيلها ،
وعندئذ تالت النواذر والقفشات ، وبدا على وجه
الرفاق الثلاثة نسيان كل ما جاؤا به في البداية
من أحداث بيضه وأحاديث مقبضة - ولكن ،
وفي نفس الوقت ، بدا لي يا سيدي في المقابل
أنني كنت وحدى ضحية سماع تلك الأحاديث
البيضة والأحاديث المقبضة .. إذ ظل شبح
الكدر الذي أطلقوه من عقاله جاثما على صدري
كجبل راسخ ..

إما ما حدث بعد ذلك فلقد جرى سريعا وخطانا
بحيث لم تكن ثمة فرصة متاحة للالام بمقدماته
وأسبابه - لقد لمستقنا جميعا على نفط وزعيق ،
فلما التفتنا الى مصدر اللغظ والزعيق شاهدنا
واحدا من رواد الحانة المجاورين لنا واقفا في حالة
هياج ممسكا بين أصابعه بورقة هائلة لم يلبث
أن أخذ في تمريرها الى قصاصات وهو يوجه
كلاما معتريا وبديئا الى صاحب الحانة الذي لم
يتوقف عن التطلع اليه باهتمام لا مبالى ، وفي
نهاية هذا المشهد الذي شد أنظارنا ، ملا الرجل
المخور قبضته بمزق الورقة المالية ثم طوح بها
بتجد ، فإذا بها تسقط متناثرة من حول مائدتنا
التي كنا تجلس اليها - وقبل أن نستوعب ما
جرى كان الرجل المخور قد غادر الحانة مشيعا
بضحكات استهزاء وميل من السباب ..

قال محدثي ، وصوت عبد الحليم حافظ المبتهج
لا يزال يتفنى بجمال وأمجاد الوطن : وهكذا
يا سيدي حل الغلت علينا بما يشبه المؤامرة ،
وضرب الكدر حصاره على افتدنا حتى كدت
أياس من استعطاف النشوة المرتقية . وكانت
الكئوس قد وضعت أمامنا لتوها عامرة بمانها
الذهبي وقطع الثلج المتلألئ وسط اضاءة معتمة ،
فقلت لهم مغالبا زحف الضجر وساعيا الى الانفلات
من قبضة هموم سريية كانت قد بدأت تتحرش بي :

- وحدوا الله يا جماعة ، انها الدنيا كما كانت
وكما سنظل ، والله حكمة تخفي علينا ..

واسرعت أرفع كأسى والوح به أمام أعينهم
قائلا :

- في صحة الفرقة والبعد عما يثير الغلت
والنكد .

تباطات أيديهم متناقلة وهي ترفع الكئوس
الى مستوى كأسى ، الا أن واحدا حجبني في
نفس اللحظة بنظرة نارية ، وقال كأنه ينفذني :

- ولكن منطق هذا العالم قد اختل .. ليس
كذلك ؟ اعترف ..

.. - انها ورقة من فئة عشرة جنيهات ..
تصوروا ..

فتعلموا جميعهم الى الشكل المتراص فوق
الحيز الضيق من سطح المائدة أمامي ونظروا اليه
بعين بليدة لا مبالية ، ثم مطوا شفاهم في وقت
واحد وانصرفوا عني الى ما انقطع من حديثهم .
أحسست بشيء من خيبة الأمل جعلتني مثل
تلميذ يحاول أن يستعرض مهاراته أمام مدرس
فظ جهم الوجه ، فعلمت الى القصاصات المتجمعة
فوق سطح المائدة منكسر النظرات ، وفي نفس
الوقت تنبعت إحساس غامض لا يخلو من رغبة
الى شيء صغير حش محبوس داخل قبضة يدي
اليسرى . وبفزع مختلط بحيرة وعدم فهم فتحت
كفي اليسرى وأسرت أستين ما بداخلها ، ثم
نظرت ، وبالهول .. مفاجأة أدهشتني ، ثم
حيرتني ، ثم أوعبتني فيما بعد وحتى الآن :
وجئت يا سيدي قصاصة زائدة من قصاصات
الورقة المالية التي سبق أن جمعتها ورتبتها
مستقرة في كفي المفتوح ..

قال محدثي - وكان صوت عبد الوهاب
المتسائل عن وجهة القطار قد تلاشي مثلما تلاشي
من قبل صوت عبد الحليم المثقني بأعجاء الوطن،
وعم من بعدهما صمت كثيف مطلق - أؤكد لك
يا سيدي أن القصاصة التي عثرت عليها في
كفي كانت قصاصة زائدة .. كنت قد بذلت
جهدا خارقا في تجميع المزق والقصاصات ، وبعد
أن اكتملت أمام بصري ورقة عشرة الجنيهات قمت
بمراجعتها أكثر من مرة ، ولا اكتشفت القصاصة
الزائدة التي وجدتها مستقرة في كفي اليسرى
أعدت المراجعة مرة ومرة ، وفي كل مرة كنت
أتأكد من وجود قصاصة زائدة .. من أين أنت ؟
لست أدري - واحد زائد واحد يساوي اثنين .
المنطق يقول هذا ، ومنذ طفولتنا نتعلم ذلك ،
فمن أين أنت القصاصة الزائدة ؟ والأخطر من
كل ذلك أنني حين لجأت لرفاقي داخل الحانة أطلب
عونهم في حل اللغز لم يهتم واحد منهم وتعلموا !
الى ثلاثتهم بعيون بليدة تنضج بالآلا بملاة ، ثم
انصرفوا عني الى كتوسهم وترثراتهم المتندرة .

الاسكندرية : محمود حنفي

لقد كان طبيعيا بعد ذلك يا سيدي -
ومنطقيا - أن يهتم أحد من بقوا في الحانة
بتجميع مزق الورقة المالية التي تناثرت من
حولنا ، ولكن أحدا لم يفعل ، وشغل الجميع
مرتدين بما كانوا عليه . بدا الأمر غريبا .
مستغزا لي ، خاصة وأن رفاقي يدورهم لم يبدا
أي أكثرات . وإزاء ذلك قررت - تحت ضغط
قوة تسلط قاهرة راحت تسخر إرادتي - أن
أقسم وحدي على المبادرة . لقد ترددت حيناً ،
وانتظرت ، وتجلت ببصري أكثر من مرة بين
الموجودين ، وأخيراً أدركت ألا مفر من مواجهة
قدرى والاستجابة لصبري .. انحنيت أجمع
قصاصات ومزق الورقة المالية . درت حول
المقاعد وزحفت على ركبتني وسط لا بملاة رواد
الحانة واستهزاء رفاقي ، حتى تاكلت من تجميع
كافة القصاصات وحتى تاكلت من خلل أرضية
الحانة الا من أعقاب السجائر ، حينئذ عدت
بخصيلة ما جمعت يشملني إحساس غالب
بالغز ، وطرحته فوق حيز الفراغ الضيق
المتوفر على سطح المائدة ، ثم استغرقت بجماعي
في وصل القصاصات ببعضها .. كانت مهمة
شاقة جدا ، بل عسيرة الى درجة الاستحالة ،
وبين الحين والآخر كنت أسمع رفاقي - وسط
انهماكي الماء بالاصرار - يتفوهون ببعض كلمات
السخرية ثم لا يلبثون أن ينصرفوا عني ،
ويدورى لم أكن ألقى بالا اليهم .. كانت عملية
ترتيب مزق الورقة المالية قد استحوذت على
معداكي وإرادتي بقوة مستبعدة آسرة لم أعرف
أو أفهم سببا لها . وأخيراً ، وبعد عناء ودأب ،
وضيق صدر رهيب بلغ بي حد جنون محقق ،
ترأصت أمامي قصاصات الورق متجاورة متحدة
متناسقة مكونة شكلا مستطيلا لورقة مالية من
فئة عشرة جنيهات ..

عبأت صدري بشهيق الراحة وابتسمت مزهوا
بنفسي ولغفي . ثم التفت الى رفاقي اللامعين عني
وقلت بفرح راعيت أن يحله قدر مقول من
الانتران :

للمعاملين بالخارج والعائدين ..

للمصريين والأجانب

شماعات ادخار



الدولارية

الوعاء الادخاري الذي ابتكره بنك مصر ونجح في تسويقه في مصر والدول العربية

الدولارية

تحقق لك مزايا أكثر وأفضل

- تضمن لك أعلى عائد متاح في سوق المال المصرية.
- الحد الأدنى للإشتراك ٥٠٠ دولار ومضاعفاتها.
- تصرف الفائدة بمالدولار كل ٦ شهور.
- الشراء بدون أي عمولة أو مصروفات.
- يمكن استرداد قيمة الشهادات بالكامل دون أي خصم حتى بعد صرف كوبيون الفائدة.
- يمكن الاقتراض بضمانها بشروط ميسرة بالعملة المحلية والأجنبية.
- يمكن الشراء نقدًا وبدون إقرار جسر ك
- أو أي عملة أجنبية أخرى قابلة للتحويل.
- الفوائد معفاة من الضرائب

اشترى اليوم شهادات ادخار بنك مصر بالدولارية وتمتع بمزاياها العديدة

سألتهم بيروت، فقالوا مساء الخير يا عرب

أحمد فضل شبلول

كانوا هنا	والعمر كان طلقاً تفجّر الى
وفجأة رحلوا	كانوا هنا
لأننا نخاف من ظلمنا	ولم أقل لهم « تفضلوا »
فانهم خرجوا	ولم يقولوا .. لي
رأيتهم ..	فالجوع يعضج الكلام
من غيز أن يرتدوا نشيدهم	والحزن يخطف النهار
كانت عينهم عن الآفاق تنحسر	والرمل شاهد على الإبادة
كانوا هنا	كانوا هنا ..
وفجأة رحلوا	نسيتُ في ثيابهم شجاعة الحروف
رأيتهم ييسمون	نسيت كل كلمة تقال لحظة الوداع
لكنهم - مع الغيام - نازحون	نسيت عيني ..
البحر كان منزلاً لدمعة الصغار	في مسافات الطريق تحت أقدامهم
والنجم كان مهبطاً لصيحة الكبار	لكنهم ..

من داخل الخيام طالمون

كحبة الكروم

كظلّ برتقالة تفوح فوق جثة الشهيد

كانوا هنا

ولم أقل لهم « هلا »

وفجأة رحلوا

فمن يقوم للبكاء ؟

ومن يقدم العزاء !

• • •

الريح نبّئت دى

والبحر من مداهى يفوز

والليل لن يشارك الشمس مجدّها

فمسرّح المخيمات غلّقت أبوابه

رأيتهم . .

من غير أن يردّدوا نشيدهم

لكنهم . .

سيرجعون

كانوا هنا

بيروت تسكنهم

بيروت تسكننا

الضجر فى دمهم

الجبن فى دمنّا

الطفل - خاف الدمع - يسألهم

الرملى يسألنا

دُكّت مساكنهم

شامت منازلنا

قامت ماتمهم

صلّت مآذنا

الحبّ يلفظهم

البحر يفرقنا

كانوا هنا

ولم أر الأحرار فى دماهم

ولم أر الخضوع فى جبينهم

ولم أر السكينة

لكنهم

وقبل أن يفادروا السفينة

سألّتهم بيروت

قالوا : مساء الخير يا عرب

مساؤنا أمان

وليلنا لبنان

وفجأة ...

رحلوا ...

الموت في المساء

عصام العراقي

تتسرَّبُ كَثْبِي كَثْمَلِي نَحْوَ الْمَبْنِيعِ .. فُتْبِدُلُ
مَوَاجَاتِ الْإِسْتِقْبَالِ الْبِلْهَاءِ ... فَلَعَلَّ النَّوْمَ -
يَجِيءُ

تَنْبِعُثُ مِنَ الْمَلْبِيعِ أَغَانِي الْحُزْنِ .. أَغَانِي اللَّقْيَا
تَنْبِعُثُ أَغَانِي الْفَرَحِ .. أَغَانِي الْفُرْقَةِ
أَسْمَعُ أَغْنِيَةً :

طَوَّلَ عَمْرِي بِاخْخَافِ مِ الْحُبِّ .. وَسِيرَةِ الْحُبِّ
.. وَظَلَمَ الْحَبِّ لِكُلِّ أَصْحَابِهِ
.. أَشْعُرُ بِالْغُرْبَةِ فِي الْغُرْفَةِ

.. (دَابُوا .. مَا تَابُوا)

يَتَسَلَّلُ وَجْهُكَ حَبْرَ النَّافِلَةِ الشَّرْقِيَّةِ ..
صَوْبَ لِلْخَدَعِ
أَلْقَاهُ سَعِيداً . . . وَنَنَامُ سَوِيّاً

وَجْهَكَ مَأْلُوفٌ لِي .. أَلْقَاهُ صَبَاحاً وَعِشَاءً
يُتْرَاوِي فِي كُوبِ الشَّاي الْيَوْمِيَّ
وَجْهَكَ مَأْلُوفٌ لِي .. أَلْقَاهُ صَبَاحاً وَعِشَاءً
. . مَفْرُوساً بَيْنَ سُطُورِ الصَّحُفِ الْيَوْمِيَّةِ
حِينَ يُغَادِرُ وَجْهَكَ وَجْهِي قَبْلَ النَّوْمِ
وَتَغَادِرُ عَيْنُكَ عَيْنِي .. أَشْعُرُ بِالْغُرْبَةِ فِي الْغُرْفَةِ
أَتَجَرَّلُ فَوْقَ الْجُلْدَانِ وَحِيداً .. أَلْمَحُ رُكْنََ
لِلْكَتَبَةِ كَثِيباً

يَخْرُجُ مِنْ بَيْنِ الْأَغْلَافَةِ الْعَدَاقِ .. اِثْنَيْنِ ..
اِثْنَيْنِ

يَأْتِي قَيْسٌ يَسْكِي . . .
مَا جَاءَتْ لَيْلِي كَيْ تَمْسَحَ دَمْعَةَ حَزْنِهِ
يَأْتِي عِنْتَرَةُ الْعَبْسِيِّ حَزِينَةً يَنْشُدُ شِعْرَهُ
تَتَسَكَّحُ عَيْنِي فِي صَفْحَاتِ الْكُتُبِ الْبَيْضَاءِ ..
فَلَعَلَّ النَّوْمَ - يَجِيءُ

للحزن بقيك ..

جمال عفيفي

.. حين مات أبى .. كنت طفلاً ..
وفي المساء .. قالت جدتي وهي تهددني
لأنام :

.. لا تبك .. فكلنا سموت .. ولكني لم
أصدقها !

وفي غبشة الليل الذي يفلقه الأسى .. همس
اليأس في قلبي قائلاً :

.. الذي مات ..

.. لا .. بل أبك الآن .. فهو وحده .. أبوك
الذي مات ..

وعند منتصف الليل .. وحين خيم ظلام ثقيل
وراء الباب الموحد .. كنت قد تعبت من البكاء
فرحت أغفو على فخذيها .. كانت الأشباح تتراقص
في جوف الشارع المقيم بينما الذي يمضي بصعوبة
وسط الزحام مازال يتأرجح في عنف فسوق
الرؤوس .. وخيل لي للحظة أن أبى يوشك أن
يزيح الغطاء ويطلع برأسه على الناس .. ولكني
لم أكن واقفاً من ذلك تماماً ! فقد ظلت طوال
النهار أناديته متوسلاً وهو ممدد على فراشه بلا
جدوى .. وظللت أطلع طويلاً وأنا واقف في
الركن إلى قدمه العارية التي بدت أكثر طولاً ..
وفيه المظلم كأنه جرح قديم .. وعينيته الذابلتين
اللتين تنظران نحوي بلا مسرة وأحاول أن أهزه
برقه كي يفيق وفي كل مرة كان الأسد المشوم
على ذراعه الباري يهمس لي وهو ممسك بسيفه ..
لا فائدة .. لقد مات !!

وأشحت برجعي عنها .. فراحت تحدثني
مختنقة العبرات .. عن الآباء الذين ماتوا ..
والآباء الذين سيوتون .. كان صوتها خفيضاً
متهدجاً .. يتردى لي كامواج متلاحقة من الليل
يفشي بعضه بعضاً .. وفي غمار حديثها كانت
الأصوات التي صارت ذكرى ما تزال تنهادي إليه
من وسط الدار المشنوم ..

.. أين تصلون عليه ؟

فيجيئه صوت آخر :

.. في المسجدة الكبير !!

.. اذن أشعلوا المصابيح ..

.. أية مصابيح ؟

.. من كل بيت مصباح ..

.. لم لا تنتظرون حتى الصباح ؟

ويسأل آخر بصوت لا أثر للحزن فيه :

.. أين ابنه ؟

.. لا ندرى ..

.. ما عمره ؟

.. في الثامنة أو التاسعة .. لقد كان هنا

الآن .. أين هو ؟

كان الفراش دافئاً .. ورحت أخفي وجهي في
طياته متأملاً ذلك الصمت المريب الذي يكتنف
الأشياء .. ذاك أن بقع الدم وهو يبرقش فراش

مسارت دعوى تنساقط على وجهه بينما تضيق
عيناه تحت الماء وويدا وتثوب دلامحه !!

كان ينتظر عونا .. ولكنى لم افعل شئ من
اجله .. ورحلت أناديه .. وصدى صياحى يتردد
فى أعماق قلبي .. وفى أعماق السماء التى ترنو
الى بلا اكتراث .. وفى الأرجاء الموحشة للعالم
اللانهاية ..

وفى كل مرة .. كان صوتى يرتد الى مفموسا
بالأسى .

وافقت على عيون جدتى وهى تحدق الى بنظرة
جامدة فى العتمة .. قالت لى :
- قم .. ان الفجر على الأبواب ..

والبستنى حذائى القماشى على عجل .. ثم
لقت جسدى كله حتى رأسى بثوب قديم به رائحة
خبز وجبن . وعلى حين غرة .. دفعتنى الى الباب
وأمرتنى بالمخروج فخرجت .

وفى الزقاق البارد وقفت وحيدا أرتمش .

وبعد قليل خرجت جدتى بجسدها الطويل
المفود فى العتمة بلا نهاية . ثم أمسكت بيدي
وراحت تخب فى مشيتها كمارد خيالى طيب
القلب .

خيل الى حينذاك أن نافذتى البيت الخالى عيون
ترنو اليها متحسرة على الزمن الذى ضاع ..
والجمل ذو الحسة أرجل الذى رسمته يوما على
جدران خلته أيضا يحاول اللحاق بنا دون
جسدى .. ثم شيئا فشيئا احتوتنسا الحقول
الواسعة التى يلفها الليل بصمته .

وفالت جدتى :

الم تركب قطارا من قبل ؟

قلت لها :

- لا .

قالت :

- ستركب اليوم قطارا ..

ولكنى لم أسألها لماذا والى أين .. فلم أكن
أعيا بئى فى هذا العالم .. قالت :

إبى كان يثير فى نفسى الظنون وهتف شئ بقسوة
فى داخل :

- لعل أحدا طعنه بسكين !!

قلت لجدتى :

- اسقنى .

وهولت لتسقىنى .. مسست الماء بشفتى
ورجحت أفكر فى نجوم تائهة تتلأأ فى السكون
بلا معنى وأنصت الى نباح كلاب القرية وهى
تعوى على البعد كأنها تنوح .. وبالقرب من
النافذة المفتوحة كانت الفرع شجرة التوت تهتز
شجنا كأنها تغالب حزنا لا يحتمل !

وأزاحت جدتى رأسى فى هدوء .. ثم أخذت
تقطع الغرفة ذهابا وإيابا وأنا أتتبعهما بصين
ناعسة ..

وبعد برهة .. رأيت الفراش يتحول
رويدا .. رويدا الى قارب صغير قديم يسبح على
سطح ماء ساكن عميق .. ووجه أبى يطل على
من تحت سطح الماء .. وفى عينيهِ نفس النظرة
الغريبة التائهة .. وجاءنى صوته من الأعماق
معاتبا ..

- لم لم تفعل شيئا ؟

وفى الأمان الوحش الذى يحيط بوجه ..

• سأشتري لك بلعاً وعنباً وربما خوخاً
أيضاً ••

رجذيت يدي من يدها غاضباً •• كان الأفق
أمامنا قد بدأ يتخضب بنور خفى •• وكان الطريق
المندى ترابه يلوح لي وكأنه لا نهاية له •• وشعرت
بالتعب وامتلاً قلبى حزناً فرحت أبكى وجدتي
تجرجري بيدها وهي تنبثر •• ورأيت صورة
جسده وهو ملقى على فراشه كشيء لا أهمية له
كانه عمل متوحش لا يد مجهولة •• وعند شجرة
مدلاة الأغصان •• بالقرب من إحدى السواقي
•• اجلسني وراحت تسمح بطرف ثوبها وجبي
المفرق بالدموع وتندى الفجر •• وعلى الأرض

الصلبة أسندت رأسي •

• هل تريد أن ننام ؟ ••

• نعم ••

• اذن تعال •• ضح رأسك على قدمي
ساحكي •

لك حدوتة •

كانت أجناني مثقلة بنحاس •

• لا أريد

• حدوته الأميرة هل سمعت عنها من قبل ؟
• لا ••

• اذن •• لا تنام •• ساحكيها لك •• حدوتة
الأميرة •

وفي عينيها رأيت بريقاً غريباً يلعب فجأة
كالشرارة قبل هطول الفيث •• وسألت :

• هل تسمعي •• ؟

• نعم ••

اقترب كلها المرتمش من وجهي •• وشمنت
رائحة التراب والدموع والفربة !!
قالت :

• كانت هناك طفلة •• طفلة صغيرة جميلة
ذات شعر ذهبي ••

فقلت في نفسي « نعم تلك أوصاف رفيقتي
الصغيرة التي ألهم معها كل مساء »

• كان والدها يحبها كثيراً •

فقلت أيضاً : « وماذا في ذلك ؟ »

• وفي عودته من المدينة كل ليلة •• وقاطعتها
•• ماذا يفعل في المدينة ؟

كان يشتغل نجاراً يصنع الدواليب والشبابيك
للأغنياء

• اذن أكمل •• قالت ••

كان يشتري لها أشياء صغيرة جميلة تتعجب
منها نسوة الزقاق ••

• مثل ماذا ؟

واعدتلت جالسا ، وقد طار النوم من عيني •

• سيارة صغيرة حمراء لها عجلات تسير عليها
•• وعروسة تفتح عينيها ثم تغمضها •• وإشرطة
ملونة لشعرها •• وأساور من الكهرمان ••
ومشيك فضي له فص عجيب من لؤلؤ ••

• كل هذا •• ؟

• نعم •• لقد كان والدها طيب القلب •
وكان يشتري لها بكل ما يكسبه هدايا وعرائس
•• كان يشتري لها أغلى الأشياء •• ويناديهما
بأحب الأسماء •• كان يناديهما دائماً بالأميرة •
وكانت حقاً أميرة •• فان أحداً من أهل القرية
لم ير من قبل عيونا أجمل من عيون هذه الطفلة
الأميرة •• وسألتها •

• ما هي الأميرة يا جدتي •• ؟

وقالت في حماس :

• انها ابنة الملك ••

• ولكن هل كان أبوها ملكاً ؟

وابتسمت لغبائي ••

• لا لم يكن ملكاً •• بل نجاراً •• ولكن ابنته
كانت تشبه أبناء الملوك بلأهلها ••

وطاقت رأسي خجلاً •• قالت جدتي ••

كان يأخذها معه الى المدينة •• لترى النهر
الواسع الذي تسبح فيه قوارب ملونة •• ولترى
التصور التي تغطي شرفاتها الزهور •• والسينما
وهي شيء عجيب ضخم •• والمبادين والشوارع

التي ليس لها نهاية .. والمصاييح الملونة التي
لا ينطفئ نورها أبدا ..

وفي المساء .. كان يعود حاملا إياها على
كتفيه ، وكان الناس حينذاك يهيمسون باسمين
في الطرقات بأن الأميرة قد عادت .. أما هي
فكانت سعيدة وقهقرة فليس هناك في المدينة
شيء رغبته فيه إلا حصلت عليه ! حتى إن رفاقها
كانوا يحسدونها ولكنها لم تكن تبالي بهم .. فهي
أجلهم وهي أميرة كذلك ، وفوق ذلك فإن إياها
كان يقول إنه لن يزوجها إلا للأمير .. أميرة تتزوج
أميرا .. شيء طبيعي ، ولكن الناس كانوا
يتعجبون .. فمن أين إذن يأتي هذا الأمير ؟
نحن في زمن ليس فيه أمير .. أمير حقيقي ..
لم يمد هناك أمير .. وقلت في نفسي .. وما
فائدة هذه الحذوت إذا لم تكن هي قصة الأميرة
المسحورة ؟ وقالت جدتي .. وكبرت الطفلة
وصارت فتاة .. وصارت الضفائر الصغيرة
طوفا من الذهب ولكن أحدا من شباب القرية
لم يجرؤ على أن يطلب يدها .. ومرت الأيام ..
يوما وراء يوم .. وهي تنظر في المرآة كل يوم
وتتجمل لهذا الأمير .. وأخيرا جاء .. ولكنه لم
يكن سوى شاب فقير لا يملك سوى ابتسامة
وشال من حرير .

ثم انتهت جدتي .. وفي غمار تشجيعها
كانت الكلمات مبلولة بالدموع .. قالت .. كان
يدها بأنه سيصير يوما أميرا .. وسوف يتبدل
كل شيء بين يوم وليلة فتزوجته .. وهي تمنى
نفسها بأن جلبابه الأبيض هذا سيصير يوما معطفا
مزركشا للأمير حقيقي كهذا الذي رأت صورته في
الكتب القديمة .. كانت تمنى نفسها بأن هذه
الحجرة الضيقة ذات النافذة الوحيدة مستحوذ
في لحظة ما إلى شرفة من رخام تطل على نهر كهذا
الذي رآته في صباها في المدينة .. ولكن
وأسفاه ! .. كانت الأيام تمضي .. وخلفها
الشهور .. ولم تر قصرا ولا معطفا .. ولا أميرا .

كانت طفلة مدللة .. لا تعرف شيئا لأنها
رغبت في كل شيء .. إما هو فكان يكده ويعرق

في الحقول وفي محالج القطن .. شتاء وصيفا
كفى يرى على شفتي أميرته ابتسامة راضية ولكن
دون جدوى .. وأخذ يشعر باليأس .. والمرضى
.. وليلة بعد ليلة صار كوب الشاي الذي يضعه
بنفسه على نار المدفأة هو مسلاته الوحيدة في
الزمن الثقيل بيخية الأمل ..

على قلت لك إنه سقط مريضا ؟

أحببت في فزع :

- لا

اذن لقد سقط مريضا .. وصار يتأوه ويشتكي
طوال يومه .. وفي المساء يبصق دما ! واتسعت
عيناي ..

- يبصق دما !!

- نعم يبصق دما ..

وتوسلت إليها ..

- من هو يا جدتي ؟

صاحت .. أبوك .. وزاد فزعي .. قالت :

- كان يبصق دما أما هي فكانت تفسح يوجها

اشتمزازا .. وسألته

- ولم ؟

قالت :

- أليست أميرة !؟

ثم انتهت وراحت تتعلى بالصبر .. ثم بدت
كانها فقت رغبته في مواصلة الحديث .. ولكن
الشرارة التي أشعلتها في قلبي صارت نارا
تشتعل في كل شيء .. سألتها في فزع ..

- وماذا جرى له ؟

- طال مرضه وطال رقاذه .. وذات مساء راح
يناديه لتسقيه ولكنها لم تكن هناك .. هربت !

- هربت !!

- نعم .. وتركت طفلها أيضا

- إلى أين ؟

- لا أحد يعرف

- لم ؟

- يالك من طفل .. ذهبت تبحث عن أمير!

أبى الفارق فى زرقه السماء يرو الى كأنه يدعو
 .. فى عليائه الموحشة كان الصمت أبديا ..
 وكذا الياسى ..

ثم رأيت وجه أمى الذى ما عدت أذكره يلوح
 لى فى الموارى والأزقه ثم يغيب .. وفى السكون
 المتطامن على الأشياء .. عادت الأصوات لتلغو
 رويدا رويدا ..

- أين تصلون عليه ؟

- فى المسجد الكبير

ثم رأيت الجبل ذا الحصة أوجل الذى رسمته
 يوما على جدران بيتنا يحاول اللحاق بنا دون
 جدوى - ثم رأيت الأسد الموشوم على ذراع أبى
 العارى يتحرك فجأة أتيا نحوى .. حصى لى وهو
 يهز سيفه فى الهواء ..

- لا فائدة .. لقد مات !

جمال عفيفى

ولم أصدق .. هذه المرأة تكذب .. انها تكذ
 أمى .. انها تكذب .. تكذب .. ودارت بى
 الأرض وهممت بأن أصرخ .. أن أشتتم .. أن
 أصبح واحتضنتنى جدتى .. صاحبت بى ..
 يا ولدى اليتيم المسكين .. لقد مات الأمير وهربت
 الأميرة ..

وعلى طول الطريق .. كانت جدتى تشمير
 للهربات الذاهبة غربا بينما يدها ترتمش ..
 وبعد طول انتظار وقفت أخيرا عربة بضائع ليس
 لها سقف .. فقففتنى بداخلها ثم صعدت خلفى
 وأنفاسها تكاد تتوقف .. وعلى الدكة الخشبية
 الطويلة .. ومع أناس غريبى الهيئة رحت أرنو
 الى الخارج عبر النافذة الفسيحة .. ثم غلبنى
 نساس ثقيل .. وبين القيلة والنوم .. كان
 شىء ما يهمس قائلا ..

- لم تيك الآن أيضا !

فبكيت .. وفى حرقة دموعى .. رأيت وجه

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعات مختارة من الكتب الجديدة

تقدم

للرايا المتجاورة

د. جابر مصطفى

من حكايات جنات

د. سحر القلبرى

القاموس المخطط ج ٢٣ ، ج ٢٤ ،

ج ٢٥ ، ج ٢٦

التمهيد باني

طه حسين كتاب القيس لآين وشه

د. أحمد عبد المجيد هريدى

الأصول التاريخية لمفاهيم

د. يونس كيبه زوق

الشفاء والطبقات - المراجع

لآين بيت

تقديم : د. إبراهيم مكيود

المصاحفة والذوق (مصرحة)

عبد الله الطربى

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

كتاب الرؤى

عيد المتعم رمضان

رؤيا

من أين نفر البهجة ؟

من بين القلمين

وكيف تخور قواك ؟

إذا انقلبت شفتاك منازل للقصاد

ولم تعد الكلمات فرادى

وانصرف عيناك

فكان الكل قطيعا

والكلمات قطيعاً

هل غشيت كثيراً ؟

حين رأيت عصا تغير وتسمى

والجلباب يطير

وركن المقهى يطرد عنه القادة والثوار

ولفتى تطفر منى

كنتُ وحيداً

بينما أن الحلم انتشر بجسمى

فاحتقت شفتاى

وبحثُ بسرّى

صار العالم محدوداً بقضاء الحلم

فبان الحلم فسيحاً لا ينحدُ

وبنتُ فسيحاً لا أنحدُ

وأوشكت الأيام تصير مواسم

هل آذنتَ لغيرك ؟

كانت مثل القلک

أقلنتى

فتركت الوحشة تنزل فى جمجمة الماضى

وانفردت ذاكرتى بالإيناس

فكنتُ إذا عاودنى الحلمُ

رأيت فراشة جسمى

تحضن فوق سريرى برأ

قلت تكون القلک مواخر تجرى فيه بأمرى

هذا زمن الصوت الصاعد فى البرية

يسعى نحو البر ، البحر

فلا يتفصح البر ، البحرُ

فيسمى نحو الرؤيا

رؤيا

هو ذا أغمضتُ العالمَ عني

وافترق الباقيون

وأومضتُ الكلماتُ

تبييناً لي قدام البابِ ضبابٌ

وسراييبٌ

وأوشك أن ينزلق العالم من قدي

ففرحتُ أفتشُ عن عكازٍ

يدفع عني الرهبةَ

واستندتُ كلماتي بالكلمات الغفل

استندتُ القاموسُ المتدرجُ

من أعضائي

وخلايي

بقائمة الأفعال

وخطاب المسعى

وانتشر الساعون

هو ذا

أعمدة في الساقين

وأشراك في بهو القلب

وحلم تحت القيمة

والحجراتُ تفارق مثل الأخرى المذعورة

لولا ينزفني غير قرابيني

ودعائي تنشدتُ خدَّ البهجة

والأوقات تفر إلى متكأ

خلق نحو الشجر اليابس

والجدع المبلول

وأوقد تحت ذراعي اليمنى خارطة

الآشياء

وتحت اليسرى قنديل الأسماء

ودعني لا أتقلبُ

إلا حين أرى الجنيين

يفرُّ الواحدُ نحو الآخر

يكشف عنه التيه

فينصرف الأغيارُ

العالمُ يوشك أن ينحلَّ

وأوشك أن أسكنكم في أحلامي

ميتاً

ميتاً

هذا بهوى الواسع

والأجراس تصلُّ

وصاريتُ قد قربت منكم

هيا انقلبوا عني

هزوا جذع النخلة لا يساقط منها رطبٌ

هزوا شجر الحلم

فيهرب عنه الطيرُ

وتنخطف الأبصارُ إلى قابوتِ رحو

من خشب الأجساد

وفش الرؤية

بوحوا بالأمراد

فهذا وطن

ياؤى فوق خرائب

من فخار

وأباريق

وحور

تسمى فى كلمات خافت من مجراها

فانخذت زاوية المقهى باباً ومزاليج

اتخذت حجرة للريح

لكى تنفرد بصوت ضمن الجوقه

رؤيا

أنتشر كما تنتشر الخوذ

وأخشى حزن العسكر

كل قرابينى جميز لم أشهده

ظلال لم أشهدها

يحدث أن تنسل بجسمى الريح

فأفنى فى فلوات

ثم ألوذ بجارية وغلالم

أمر أن ينجرفا فى باديتى

يقتلعانى من مملكة الصفوة والجمهور

ويقتتلان على

فتبقى لى أغنيتى

امرأة من قصب

ونخيل

وشرايين

وعضو شيطانى

يقذف فى فى الباحة

يلقانى البُسطاء

فلا أعطى لفتى للناس

وأمنع عنى العادة

ألبث فى قمصانى زمناً

كى أنفرد بصوقى

يحدث أن أنحاز لقدماس

فأمر بجسمى من ليج العشاق

وأثنى عن ردهات المرضى

أشهد فى المقهى الأشجار يوابس

والكلمات يوابس

كنت أظن المقهى قديساً يتفياً فى ذاكرى

صار عصيراً يسفح

كى يلتك ذباب جراثيم

فبت أقامر بالصوت المنفرد

أقامر بالمملكة القصوى من شهوات القلب

أططح بالبرقات وبالإيناس

أصير الحاجب والملاك

وأكتب فوق صليبي

قافيتى

وشواهد قلبى

القاهرة : عيد النعم رمضان

أدهم الشرقاوى بين أواقع الناس والمال

محمد حسين هلال

الشيء الثابت هو أن «أدهم الشرقاوى» شخصية معروفة فى السوانح ، وقد تناولوا
الحوال هذه الشخصية تناولاً قصصياً انتشر بين الناس حتى أصبح اسم أدهم شخصية
شعبية مقترنة بهذا الحوال دون أن يحاول أحد التعرف عليه فى الواقع .

والحوال القصصى هو أحد أنسواع الحوایل الرئيسية إلا أن له خصائص خاصة
به . (١) فهو كلمة ذات معان متباينة ، ونوع من الأغنية الشعبية السردية ، أى
القصصية . وعنصر القصة فيها حيوى ، فلذا لم تكن الأغنية تعكس بالفعل قصة
ما من بدتها إلى منتهاها فليست اسميها موالاً قصصياً . وإذا وجدنا قصيدة تعكس
قصة ، ولكنها لا تغنى أبداً ، فهذه أيضاً لا اسميها موالاً قصصياً . واحدد اللفظ
بطريقة أخرى ، فلا بد للأغنية الشعبية كى تسمى «ألا قصصياً» من أن تكون لها
حياة تقليدية ، أى أنها يجب أولاً أن تكون فى ذاكرة الناس ، وتتناقلها الألسن من فم
أو منشد ، إلى آخر ، ولدينا فى تراثنا الشعبى القصص الكثر من مجموعات الحوایل
القصصية مثل « شقيقة ومتوى » و « عزيزة وبنوئس » و « حسن ونعيمة » ، وأدهم
الشرقاوى » و « ياسين وبهية » و « نرجس وزاهر » .. الخ

النموذجى فيمكن أن نقول أنه يتكون من عشرة
مقاطع قصيرة مقفاه إلى عشرين مقطعا ، أو نصف
هذا العدد من المقاطع الطويلة ، والكلمات سهلة
بمباشرة .

وقد عرفت الحوایل القصصية بأنها هى
« الحوایل التى تحكى قصة ما » بأن تأخذ حدا
واحدا ، أو موقفاً مفرداً لتبنى عليه قصتها
التي تستمد غالباً من القصص الشعبى المأثور ،

والحوال القصصى هو أحد أنواع المأثورات
الشفاهية ، وهو نوع حديث نسبياً إذا قورن
بالحوایل الأخرى « فلم تحفظ لنا كتب الأدب »
ولم يرو لنا المؤرخون حوایل قصصية فيما
أنتوه فى كتبهم من حوایل قصص نسبياً بالقياس
إلى هذه الحوایل التى تطول فى أحيان كثيرة حتى
تبلغ حوالى أربعمائة بيت أو أكثر « (٢) وإذا كان
علينا أن نتحدث عن الحوال القصصى النطى أو



تحدثها خبرة بديلة ، وكثيرا ما ينفل للسامعين الاحساسى « بالرائاء والرعب » (٧) الذين تحفل بهما المأساة . وهو عامة « رومانسى الى حد كبير فى تركيزه على الجانب العاطفى ، وتصويره للشخصيات من زاوية واحدة فحسب ، ومن ثم فهو يقف فى مكان ما ، يصعب تحديده قريبا أو بعيدا ، بين النص الكامل والفنائية ، ولذلك فمن المنطقى أن يطلق عليه اسم « الموال القصصى » أو « الأغنية القصصية » مركزين فى الأول على الشكل الشعرى والأسلوب ، وفى الثانية على طريقة الأداء والمضمون » (٨) وتروى هذه القصص فى كثير من الأحيان جريمة قتل ، أو غير ذلك من الجرائم الناجمة عن مشاعر أساسية من قبيل الكرامية أو الفيرة أو النار أو الشرف .

وتستمد بعض المواويل القصصية مادتها من الأحداث الجارية فى المجتمع الشعبى متى كانت تستثير وجدانه الجمعى ، وتتفق مع ميوله ورغباته ونظراته الى الحياة ، وتدور هذه المواويل غالبا حول الأحداث الصغيرة أو الفرعية فى المجتمع القومى التى يعدها المجتمع المحل أحداثا رئيسية وهى تتناول عادة شخصيات ذات ثراء ومراكز عالية فى مجتمع انطاى ، والموال القصصى

اما مباشرة أو من طريق استلهاهم روح هذه القصص ، وتقديمها بطريقة جديدة ، ولكنها لا تخرج فى النهاية - فى جوهرها - عما يعتنقه الشعب من قيم ، وما يحتفل به من مثل عليا فى الحياة تصوغ سلوكه وعاداته وتقاليده » (٩) أو هى على مستوى الابداع الشعبى - للرواة « الانتاج المذهب لضمير الشعراء الشعبيين » (١٠) .

والأغلب أن « يحتوى الموال القصصى على شخصيات ومواقف ، وتعبيرات مألوفة من قطع أخرى مماثلة ، وتروى القصة بكثير من التفصيل الدرامى ، وكثير من الحوار ؛ وقليل جدا من تعليق الراوى » (١١) .

والموال القصصى له قدرة على البقاء فى بيئته لا سيما حين تساند ذكرياته النصوص المطبوعة أحيانا ، ولكن قدرته شتى على البقاء بسدون تشويه فى العالم الغريب الذى يمثل أحتراف فن الترفيه » (١٢) . هذا وكما طال انشاد الموال القصصى ، زاد اكتسابه لاسلوب القوم ولقمتهم التى ينشدونها ، ويمكن للدارس المدقق أن يعرف خواصه بسرعة . وهو يخدم فى المجتمع المحل الشعبى الحاجة الى القصة والأغنية بتقديمهما معا فى عمل فنى واحد مؤثر ، فهو يقدم الاثارة التى

بصنوان « صرع الشقى الشرقاوى الشهير
وحكاياته الكثيرة » (١١) .

ان الموال الشسمى المعروف مع التحقيق
المصور يمد نقطة انطلاق الى البحث عن صورة
« آدم الشرقاوى » بين الواقع التاريخى ،
وتشكيل الوجدان الشسمى أو بصورة أخرى
البحث عن « الشقى » آدم فى عيون السلطة
- وقتها - والبطل « آدم » فى نفوس الناس .
ولماذا اختلفت صورة آدم فى نظر كل من

الوجدان الشسمى والتحقيق الصحفى الرسمى
كاختلاف الليل والنهار ، وتباعت كالبعد بين
الخافتين ؟ وما الذى دعا الموال الشسمى الى أن
يقف على طرفى قضيض مع « اللطائف المصورة »
وغيرها من دوريات هذا الأوان ؟ بل ما الذى
دعا الفنان الشسمى صاحب الموال ، ومن تقابلت
معهم من « بليديات » فى إيتاى البارود الى أن
يفندوا بعض الأحداث التى ذكرت فى الواقع
التاريخى ، بل والذهاب الى الضفة المقابلة
لها ؟

وهل قاد هذا التعارض - بين الصورتين -
الموال ودفعه الى الخروج من الدائرة المحلية
الضيقة الى الدائرة الوطنية المتسمة ، حتى أفردت
له وسائل الاعلام - بعد الثورة المصرية فى يونيو
سنة ١٩٥٢ - مساحات واسعة من أجهزة
الإذاعة والتليفزيون والسينما ؟

والإجابة عن هذه الأسئلة أخذت من ثم فى
جميع ما ذكرته الفوريات فى تلك الفترة وقبائها
حتى مقتل « ابن إيتاى البارود » الذى أبى الفنان
الشسمى إلا أن تسعير سيرته حية عبر وجدان
الجماعة الشمنية التى جسده أمانيا ، وذلك
بانشاد الشعراء الشمينين لواله الفنانى وتعاليمهم
مع ، فناظم الموال القصصى الناجح الذى يلهم
لغة الشعب يحكى لهم قصته كى يستهوى
أذواقهم وحسهم الجبالى وقلوبهم « فما لم ندر
الجمهور الذى لا يقع تحت التأثير السحرى
لللغة الفنائية التى أجيد انشادها على لسان
منشد شعبى أصيل » (١٢) ، وأعنى بالمشهد
الشسمى ذلك الذى تعلم مواله القصصى على

المحل قائم - الى حد كبير - على أحداث واقعية
مهما افتقرت الى الرقة والشاعرية ، فهى تموض
هذا إما تشعرونا به من احساسى واقعى .

وليصدق مثال لهذه الماويل فى مصر هو موال
« آدم الشرقاوى » الذى احتفل الشعب بصاحبه
احتفالا عظيما ، على خلاف ما ذكر فى الواقع من
أنه كان يمد مجرما فى نظر القانون ، ولكن المجتمع
أضفى عليه من صفات البطولة ما يجسد أمانيه
التي احتبست فى صدره طويلا « فلما خرج آدم
على القانون الذى كان الشعب يحس أنه لا يتفق
معه ولم يشترك فى صنعه أو صياغته » (٩) فقد
كان قانونا لا يعبر عن الشعب ، وضع لصالح طبقة
ضئيلة ، لا تمت فى مظنها الى هذا الشعب بصله ،
ولما تار آدم على هذا القانون انطلق الفنانون
الشعبيون يفتنون « بأدم الشرقاوى » مشيدين
بطولته وذكائه . وأدم الشرقاوى من الماويل
المصرية التى تركز على البطولة من وجهة نظر
الجماعة الشمنية ، ولعل ذلك هو ما دفع الناس
الى تسميته بموال «أدم» دون أن يشركوا معه أحدا
على العكس من بقية الماويل الأخرى التى انخفضت
لها عنوانا من أسماء الشخصيتين الرئيسيتين فيها
مثل «ياسين وبهيبة» و«شفيقة ومتولى» و«حسن
ونعميه» و«عزيزة ويونس» (١٠) الخ .

وهو - قبل كل شئ - من الماويل المصرية
الشهرة ، بل هو أشهر قصة غنائية حول خارج
على القانون - تلك الشخصية اللامعة التى استهوت
أخيال الشعب منذ القدم ، بدءا من الصاماليك
ومروا بالميناك والظطار والحشاشين وقصصهم
الغريبة - وأدم شاب فى مقتبل العمر ، يروى
الرواة مفارقاته ، ثم مقتله على يد أحد أصدقائه ،
وما من قصة محلية أبقر فى الذاكرة منها .

ولا شك فى أن مثل هذه القصص تمكس شيئا
من الأمانى التى تجول بخواطر البسطاء والعامة
والفقراء مما يضى عليها مسحة واقعية .

وقد خرجت فكرة هذا البحث حين اطلمت على
مقالة صحفية منشورة بمجلة « اللطائف المصورة »

منشدين شعبيين آخرين في مجتمع محل شعبي وليس الذي يبتكر رصيدها مصطنعاً ، يستمدّه من كتاب الموسيقى والصفحة المطبوعة ، فكلمنا اشتد تطابق الجمهور ، أو تقمصه للمنشد ومادته زادت أهمية الموال القصصى لديه .

وهذا يتحقق بالفعل في موال « ادمم الشراوى فالنصوص كثيرة ، ومتنوعة المصادر فهي تتراوح بين ١ - الواقع التاريخي للتمثل في الأخبار والتحقيقات المبثورة في الصحف والمجلات المصرية عنه في ذلك الألوان .

ب - حكايات الناس في « إيتاي البارود وزبيدة » ، عنه وهي تخالف الأولى وتكشف وتضيف الكثير حول هذه الشخصية .

ج - الموال القصصى الذى قدمه الدكتور أحمد مرسى أخيراً في كتابه الملم الأغنية الشعبية - منخل الى دراستها ، علاوة على الموال الذى نظمه الفنان محمود اسماعيل جاد ، بصورة لا تبعد كثيراً عن فن الدراما الشعبية ، وتفتى به المطرب محمد رشدى . وهناك مصادر أخرى لا ينى الباحث بمناقشتها في هذا المجال .

ومع الدوريات تكون البداية ففي جريدة « الأخبار » (١٣) ورد في عهود الحوادث خبر نصح « جاء من إيتاي البارود أن حسين السيوى في كفر خليفة ، قتل بطلق نارى ومطلقه مجهول

وتعود « الأخبار ثانية وبعد أيام لتخبرنا في تحقيق صحفى تحت عنوان « الأمن في البحيرة » ، كثيراً ما وجهنا نظر الإدارة في البحيرة الى اتخاذ لوكه الوسائل لقرار الأمن في تصابه بعد أن اضطرب جبهه ، ولا سيما في هذه السنة اضطراباً شديداً . ولطالما رددنا صدى تسنمر البحريين من تمادى عتاة اللصوص في ذلك الاقليم في جرائمهم واعتدائهم واستخفافهم بالمقاب اذ هم بعد من طائلته ، وعدم اعتدائهم بالسيطة الادارية لانهم يحتاج من قبضتها ؛ ولو نشطت الادارة في ذلك الاقليم ، وضاعفت حرسه الأمن وبث الميون والارصاد لتصرف مخابى الطغاة وتمقيهم وما مائل من الوسائل

لكان لذلك أثر بين في تقليل الجرائم وفي تأمين النفوس التي راعتها قحة اللصوص وجرائمهم . نكتب هذه الكلمة بمناسبة ما يمت به اليأس وكيلنا البحري ، ومكاتبنا في إيتاي البارود تفصيلاً لجريمة تدل على مبلغ استخفاف العتاة بكل شيء . فبينما كان المرحوم الشيخ حسين السيوى عين أعيان إيتاي البارود جالسا في الساعة العاشرة صباحاً بمقربة من منزله في كفره أبى مندور ، ومعه سقة من أهله وصحبه طلع عليهم لسان مدججان ببندقيتين ؛ وقد صوب أحدهما ببندقيته مهسداً من يتحرك من موضعه بالقتل وسدد الآخر ببندقيته الى صدر ذلك الوجيه ورماء بثلاث رصاصات أردته قتلاً ثم مضى لا يولاي على شيء !! (التعجب من عند الأخبار) .

ويقول وكيلنا أن مبلغ القتل أن أحد القاتلين مجرم طاغية من الذين فروا من ليمان طرة ، كان محكوما عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة (أدمم) فلما فر اتخذ البحيرة مقراً له ولصصابة من أمثاله تمتدى على الناس نهاراً وتقتصب ما تقصاه جهارا .

فالى هذه الحالة الفظيمة نلفت نظر الحكومة آمليين أن تعمل اصلاح ركن الأمن الذى ينهار في إقليم زايملت هيبه القساون قلوب طفاة وعساها أن تنفرد بما لديها من الذرائع لقمع المتمدنين .

وبعد هذا البلاغ التحريضي بإيام تخرج « الأخبار » (١٥) بخبر تحت عنوان « قتل طاغية البحيرة واعتقال أحد رفاقه » .

« قتل ادمم الشراوى طاغية البحيرة المعروف في « التوفيقية » الليلة البارحة ، بطلق نارى أطلقه عليه رئيس إحدى الدوريات المبثورة في المناطق التي اعتاد التجوال والمبيت فيها ، وتفصيل الخبر لأن ملاحظ بوليس نطق التوفيقية علم أمس الساعة الرابعة بعد الظهر بوجود هذا الطاغية في مزرعة على مسيرة ٢٠ دقة من نطقه قارصل اليه قوة عسكرية برئاسة الجاويش محمد خليل بملايس ملكية لمقابله واعتقاله ، وقبضا

ويلقى بأضواء تكشف الكثير عن اشكالية الأحداث والوقائع التي ذهب عكسها أو فندمها وفسرها « ضمير الشعراء الشعبيين » وتفاصيل الخبر تقول :

« مصرع الشقي الشرقاوى الشهير وحكاياته الكثيرة » (١٦) .

وايتا اليوم إن تنشر صورة المجرم الأكبر والشقي الطاغية أدم الشرقاوى بعد أن طارده رجال أنصيط والبوليس واصطادوه ، فأراحوا البلاد من شروده وجرائمه .

ولد أدم عبد الحليم الشرقاوى بناحية زبيدة من بلاد مركز إيتاي البارود فأرسله والده إلى المدارس الابتدائية حتى تم دروس السنة الرابعة وبمدها أخرجوه والده من المدارس لما ظهر أنه لا يميل إلى تلقى العلوم وكان أيتالا بطبيعته لما كسبه التلاميذ وضريرهم والتعلل على من يرتكب معه أي شيء بسيف .

وفي سنة ١٩١٧ ارتكب حادثة قتل وكان عمه عمدة زبيدة أحد شهود الإنبات ولما مثل أمام محكمة الجنائيات وسع أحد الشهود يشهد لغير صالحه هجم على أحد المساكين الموجودين في المحكمة بقصد نزع سنجته فغضب المصاهد بها ولخيرا حكمت عليه المحكمة بالسجن سبع سنوات فأرسل إلى لبنان طرء ، وبينما كان سجيناً يشتغل في قطع الأحجار تعرف بأحد الأشقياء المسجونين فلما رآه يتنهدا حديث علم أدم منه بأن هذا السجين هو القاتل لأحد أعمامه وأنه لم يقبض عليه في هذه الحادثة لأنه لم يعرف تركبها الحقيقي فلما علم منه ذلك غافله ذات يوم وشره بهراوة على رأسه فشره فضت على حياته فضبعت الواقعة وحك على أدم بالأشغال الشاقة المؤبدة غير أنه هرب من السجن أثناء اضطرابات سنة ١٩١٩ فحضر لناحية بلدة خفية وانضم إليه كثير من الأشقياء أمثاله قصار يرتكب الجرائم المدينة ، وكان همه الوحيد أن يقتل عمه عبد التجيد بك الشرقاوى عمدة زبيدة لأنه كان أهم شاهد في الحادثة الأولى التي سجن من أجلها مدة سبع سنوات فكان الشقي يختفي في غيطان النيرة في طريق عمه ، ولكن عمه كان قد كسر خطا قاته لم يمكن الشقي من تنفيذ غرضه .

هي تبحث عنه شعر هو بها ، فأوفد أحد رفاقه لاستجلاء خبرها ولسوء حظه كان هذا الرفيق حارسا نظاميا بلباسه وسلاحه الرسمي ، فاعتقلته القوة العسكرية فاستغاث ، فخرج الطاغية من مكانه ، وترأس الرفيقان بالرمصاص وأجلى تراميهما عن قتله ، وقد وجدت معه بندقية من طراز موزر ولم يلحق بالقوة العسكرية ضرر مطلقا . وقد وقع خبر مقتله في البحيرة كلها موقع السرور . - انهما ثلاثة أخبار متعاقبة قريبة التواريخ ، خرجت بها الجريمة علينا لتعلن في الأول عن جريمة قتل شخص ما بطلق نارى مجهول وفي الخبر الثاني تتجلى عن الأمن المنهار في البحيرة وتحاول رسم تفاصيل الجريمة السابقة ، فتضيف لنا فاعليها « لسان مدحجان » مجهولا الشخصية ، ولكنها في الوقت نفسه تميظ اللثام عن شخصية أحد القتاتلين عن طريق « مبلغ طن وكلها في البحيرة » تومي إلى شخص بعينه ، بل ترسمه دون أن تسميه فهو « مجرم طاغية (٥٥٥) فر من اللبمان (٥٥٥) محكوم عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة (٥٥٥) اتخذ البحيرة مقرا له ولمصائبه التي تمتد على الناس نهادا وتفتصب ما تشاء جهارا ، وبعد أن يقتل هو ورفيقه يضييان ولا يلويان على شيء !! » (تعجب الأخبار) .

وفي الخبر الثالث - بعد بضعة أيام - تحدثنا عن مقتل طاغية البحيرة ، واعتقال حارس نظامي بلباسه وسلاحه الرسمي كان يحرسه (:) وحين اعتقل استغاث ليحذر « الطاغية » التي اشتبك مع القوة وقتل .

كان الخبر الأول هو البداية ، فهل كان مقتل حسين السيوى هو الشرارة التي أضرمت النار وفجرت الموقف ؟ أو كان مقتله هو الذريعة التي استغلها وارتكبت عليها الأيدي الخفية التي تلاعبت بالأحداث ، والتي كان يهيمها التخلص من أدم وإنهاء حياته ؟ ومن الشخصية التي تقف وراء تلك الأيدي وتحركها ؟ إن التحقيق الصحفي في « اللطائف المصورة » يقدم لنا تفاصيل مهمة في هذا الشأن ويبدنا بصورة فوتوغرافية لأدم الشرقاوى نفسه

فلما اعيتته الخيل صار يركب الخوادم المخلعة
 باليمن من قتل وسطو ونهب في ناحية زبيدة
 حتى يكون ذلك مدعاة لرفعت عنه من العمدية ،
 فلم يطلع أيضا وأخيرا عندما كبرت عصابته
 صار يستاجر لارتكاب جريمة القتل مقابل قليل
 من المال يقتل الكثيرين ومن بينهم أحد الخفراء
 النظاميين بعزبة خيلجان سلامة وشقيقه الشيخ
 يوسف أبو مندور من أعيان المركز وآخرين ويعد
 ذلك صار يهدد العمدة والأعيان بدفع مبالغ طائلة
 محافظة على أرواحهم فكانوا يدفعون له ما يطلب
 خوفا من بطشه وزملاته وأخيرا بينما كان المدعو
 الشيخ حسين السيوي وهو من أعيان ناحية
 كفر خليفة جالسا أمام منزله مع خمسة من
 أصدقائه يتجادلون والمعلم يلمع لغة الطاوله
 هم علمهم أدهم في الساعة المباشرة من صبيحة
 يوم من الأيام وكان معه أحد أهله وكانا مائتين
 فصرخ فيهم أدهم وسدد الثاني بندقيته إلى
 الحاضر من فيروا وما كان من أدهم إلا أن أطلق
 الرصاص ما جرت عليه طبله وهو الشيخ حسين
 فأزاده قتلا ، فلبث القوم في قلب الأهالي ،
 وصار يسقط على التجار على قاعدة الطرية تبارا
 فيسلب محافظهم بما قضا من النقد وكان ما
 وصلت إليه يد . ولما صارت الحالة مدعاة اهتمام
 الحكومة اهتماما كبيرا جدا فأكثرت من قتها
 بالبلاد ودورياتها .

وأخيرا تفاقم أدهم مع أحد أقاربه وهو خنجر
 عزبة لأحد أقاربه فدل البوليس على محل وجوده .
 وكان في المرة الأخيرة قد تركه أعوانه خوفا على
 حياتهم من مطاردة الحكومة لهم غير أن أدهم لم
 يخف ، فصار ينتقل بين مراكز إيتاي وكوم حمادة
 والدلتجات . وأخيرا أوفد له ملاحظ بوليس
 التوفيقية لحد الجاويشي المدعو محمد خليل
 ومعه أوتياشي سوداني وأحد الخفراء فكمنا له
 في الغيطان بزمام عزبة جلال تبع ناحية قليشان .
 وبارشاد محمود أبو الغلا الذي تفاقم معه ،
 استولوا على محل وجوده يحمل زراعة تطن
 وكان غلظا على تناول طعامه الذي أحضرته له
 امرأة . ولم يكن يفازلها كما جاء ببعض الجرائد
 لأنها امرأة عجوز وكان يخفوه لحد الخفراء
 النظاميين فلما سمع أدهم حركة بين عيبدان
 الذرة القريبة منه هم أن يذافع عن نفسه فاطلق

عدة طلقات . ولكن الجاويشي محمد خليل أطلق
 عليه وصاصتين أودتاه قتلا على الأرض قبل
 أن يأكل من طعامه شيئا . وكان مسلحا ببندقية
 موزر وخنجر ومعه نحو المائة طلقة . وكان هذا
 الشقي يزيد في العمر على الثالثة والعشرين ؛
 ولم يكن قوى العضلات بدرجة تمكنه من ارتكاب
 هذه الجرائم ولكنه كان من أجرا القصور والقتلة
 فلا يبالي بالحكومة ولا ببطشها . وقد صور بعد
 وفاته بخمس وعشرين ساعة تقريبا صورته
 مصدرا في البحيرة الحواجة فؤاد نجم بدمعور .

وإذا جرد الحب السابق خرجت لنا صورة
 أدهم على النحو التالي :

تلميذ مشاكس - قاتل - أخذ بشارعه
 محكما عليه بالاشغال الشاقة المؤبدة - حاربا
 من الليمان - متربعا بجمعة عدة زبيدة - مغلا
 باليمن لفت عنه العمدة - قاتلا أحرا - متزا
 للأعوان والعمد - قاتلا في وضع النار - قاطعا
 للطريق على التجار للنهب والسلب - مفاردا من
 الدليس - انقض عنه أهله ولم يخف - أرشد
 عنه - مددته قدسه (محمد أبو الغلا) -
 امرأة تحضر له الطعام (ابنة عمه العمدة) (١٧)
 بحسبه خفي نظام - شاب لا تتجاوز سنه
 ٢٤ عاما لم يكن مقتول العضلات ولا قدسي
 الحس - قتلا - ثم سلا له الناس . وهكذا
 تتضح صورة أدهم له ، الحداد الشجعان
 من محم في ظل القاتل ، ومطارد من
 السلطة إلى شخصية تطول في بروي الؤاة
 من أهله وجاراته ، فتتشكك من ثم صوته .
 وحسبه هذا للظلال من دجلة نظ الحماة
 فالتضامات الشر كان بصاوع أدهم من أهدا
 ترتبط كال الارتباط هذا المحتمة المحل ؛ ولكنما
 في القاتل نفسه قضيا مجتمعه القوم ١٣٢
 وأدهم بما قضيا الاجتماعات الاقطاعية ، وهذه
 تسمى الأداة . وقد كان أدهم محاور عنه هذه
 الاقطاعية والظلال في تباين الاقطاع بالقرية
 والقرية تبارت ، وهذه هي ، وقد ذكر أدهم هذه
 هؤلاء العمدة والأعيان كيتزا مالا له ليحضر على
 ثورة فيه ابن هذه الأسرة الاقطاعية ، شرح من
 بين صفوفها ، وثار عليها في الوقت نفسه .
 وإذا كان أدهم يحارب رموز الاقطاع والاستبداد

الحزن ، ويشاركونه البكاء على وفاة عمه الذي قتل على المكس مما جاء ببعض الجرائد ومجلة اللطائف .

« ان الملامح المميزة للأغاني القصصية التي تلت الانتباه ، طريقة رواية القصة ؛ والاسلوب الذي يستخدمه الرواة أو المغنون ، اذ يترك الكثير أحيانا خيال المستمعين ، كما انها قد تعتمد على الوصف الدقيق لبعض الأحداث الثانوية ، كي تضفي على هذه الأحداث احساسا بواقعتها ، وقد يقوم بطل القصة أحيانا بأفعال لا يمكن تصديقها ، أو يأتي بتصرفات غير معقولة ولا تقدم الأغنية عادة تبريرا لهذه الأفعال ، أو تلك التصرفات اعتمادا على أن المتلقي لن يلتفت إلى ذلك ، بقدر التفاتهم إلى اتساق الفعل أو التصرف مع الصورة التي كونوها عن هذه الشخصية » (٢١) ، فادهم كما يذكر السؤال يفسم ابن العدو بأيديه ، ويقتل اثنين م إلى كافرا قاعدين حواليه ، وحين تستجوبه الحكومة يقول لها « يا حكومة لا تقتل عمي علمتي ايه » وهو يخدع الحكومة ورجالها مرارا ، ويتكلم على لغات على نحو ما يصور الموال ذلك :

وراح على السجن وقال حاس عدوني

وهاتوا كبار المساجين يصارعوني

عشرة لعشرة شلتهم لشالوني

وعلى تهمتهم الكل يملوني (٢٢)

ويحدثه من المساجين سبعة أشخاص عن تهمتهم ولماذا دخل كل منهم السجن ويكشف أنسابهم هو قاتل عمه .

والى يقول أنا م الشرقية قاتل سبع شرقاوى

قال تعالى يا لى عليك العين يتبور

يا شبه قنديل في وسط البيت منور .

.....

مكفشى موته قام فسخته بأيديه

جت الحكومة تقول يا ادم علمت كده ليه

قال لها يا حكومة لا تقتل عمي علمتي

ايه (٢٣) .

وليست مقامرات ادم - على أية حال - سوى

أعوان السراى والاستعمار فان الشعب المصرى لم يصدق ما حاولوا الصاقه به ؛ وجعله رمزا للبطولة وخلده بين صفوف أبطاله . لذا بدأ موال ادم بداية جديدة تختلف عن كافة المواليل فى مصر على نحو :

منين أجيب ناس لعنة الكلام يتلوه .

شبه المؤيد اذا حصل العلوم وتلوه (١٨) .

بدأ الراوية مواله يتساؤل عن أين يجد الناس الذين يتدبرون معنى الكلام الذى يقال لهم ، باختصار وقف الراوية الشعبى ضد محاولات تشويه رمز البطولة الشعبية ، باقتدار ومهارة فى هذا الموال ، وثابت بما لا يقبل مجالا للشك أن وسائل الاعلام - مهما بلغ تأثيرها وقوتها - لن تستطيع تشويه صورة فرد يحتضنه الوجدان الشعبى .

ان قضايا موال ادم تكتسب طابع الشوول بحيث يمكن أن تكون قضايا انسانية عامة وقد جعل الراوية مواله مهاداً لفجر قادم عوضاً عن ثورة الشعب المودعة فى سنة ١٩١٩ ، ويتسلل انجازها هنا فى نشر الوعي والحق والعدل ، ومحاولة ازالة التناقضات الاجتماعية .

وبطولة ادم الشرقاوى تكونت منذ الصبا ؛ ككل الأبطال الشعبيين ، أو هي « تبدأ منذ اللحظة التي يتقدم فيها على كل ما هو سدى فى مجتمعه ويسلك مسلكا يحطم به هذا الواقع السلبى » (١٩) فهو فى الموال .

الولد كان بالمدرسة عنده من السن تلتاشر

وتنه فى المدرسة لا بلغ من السن تمناشر

وزال همه الا وجاهلهم اكبر بموت عمه

فضل يعيط والتلاميذ تبكى حواليه

قالوا له ليه بتبكى يا ادم واصل البكا ايه

قال لهم عمى يا رفاقه اتجتل وأنا فى البلد

صنعتي ايه (٢٠)

فلم ينس الفنان الشعبى أن يفند هذا الزعم القائل باعتداء ادم التلميد على رفاقه التلامذة ، بل أنهم يلتفرون حوله يضامطرونه

« **السلاح وراح اداه لعديته ورجاله (٢٦)**
غير أن الأغنية المؤلفة تركز على كيفية
خداع آدم لمثل السلطة وانطلاء ذلك عليهم
فتقول :

**وتنوا رايح على قيه البارود هزه
واستقبلوه بالكرم حتى الطابور هزه
كراكون شرف معتبر مخصوص عشان آدم
الكل حيله ولا حدش هناك هزه**

وتستمر دائرة الخداع والسخرية بالحكمة
ورجالها ، الى درجة التحدى الذى يشبه المنازلة ،
فهو يدعو السلطة أن تقابله « فى الجبل بره » ،
وأرسلوا له « أورطه حجان » لكن « الولد فى
النشان صبيد » فيخونهم جراحا ويلقنهم درسا لم
يستوعبوه ، إذ يرسل لهم أن يلاقوه فى البيت
ولكن كيف يجمل الراوية بطله يواجه قوة
شديدة البطش فى منزل محاصر ؟ كان آدم
قد واجه أعداءه فى الجبل وجها لوجه ، كانت
القوة تنازل المهارة التى كان لها النصر ، لكن
المواجهة هذه المرة تتم بين بين الحيلة والذكاء
وبين القرة الفاشية ، فيشهد الراوى بجمال آدم
« سيجان من صور » والموايل بذلك لا يخرج
عن تطور معنى البطولة فى العصر الحديث الذى
يتسجم مع التطور الاجتماعى فى المجتمع العربى
« فبينما نرى البطولة فى عنقزة هى الفروسية ،
نراها فى ذات الهمة فى الذكاء والفروسيّة معا ،
ونجد فى الظاهر يبيرس صفة الذكاء والحيلة
والمهارة تغلب على الفروسية » ، وهى فى على الزبيب
تعقد لواء البطولة لأصحاب المهارة والحيلة والذكاء ،
ولدينا شخصية جمال الدين شبيعة القصير
صاحب الذكاء والحيلة والقدرة على القتال والمهارة
فى استعمال أدوات الحرب ، ولدينا فى « على
الزبيب » دليّة المحتالة وأحمد الدنف وحسن
شومان وزينب النصابة بنت دليّة المحتالة من
أصحاب الميزات والحيل مما يعلن أن البطولة
قد أصبحت قريبة فى متناول الفرد العادى ،
ساكن المدينة وحاراتها ، والريف بكفوره ونجوعه
وقراه ، الذى يشق طريقه بذكائه لا بقوة
ساعده * (٢٨)

تمثيل للصراع فى مجتمعه على النحو الذى
يصوره موال لا يبعد كثيرا عن فن الدراما
الشعبية :

**كان فى البلد باش اغا حاكم لكن غدار
مسخر اهل البلد فى زراعتة ليل ونهار
الى يقاتله يا ويله كان عذابه شديد
حاكم بامر مستعبد كبار وصغار (٢٤)**

« يطابق هذا المقطع ما جاء بالخبر الصحفى
من اشارات الى عم آدم عمدة زبيدة وصراعه معه ،
والمقطع يلقى - فى الوقت نفسه - بعض الضوء
على الدور الذى كان يلعبه العمدة فى القرية ،
كرمز للانطباع والاستبداد ، غير أن آدم قد
تصدى لظلم صاحب الجاه والسلطان ، فاستخدم
عنه سطوته للزج به فى السجن ، بعد تلفيق
جريمة قتل وكان معه لهم شاهد فى الحادثة الأولى
التي سجن من أجلها مدة سبع سنوات « وعن
هنا يتوعد آدم عمه على النحو الذى تصوره
الأغنية :

**قال تحرم الراحة طول ما حقونه دول عايشين
ويحرم النوم علينا وهما موجودين
انا آدم الى هيفخم امله وبلاده
انا آدم الحر واهل كلهم حرين (٢٥)**

ويركز الموال أساسا فى بطولة آدم على خداعه
من يريسون الايقاع به ، وهنا يحتل المحسنت
المكانة الأولى لكى تبرز البطولة فى الشكل الذى
يحتفى به الناس ، فقد لبس آدم ملابس حكمدار ،
وخدع السلطة بأن أخذ سلاح المساكين ! حتى
سلاح العمدة لم يتحركه ! كما نرى فى الموال :

**لبس حكمدار وراح تيه البارود هزه
وقال يا منصور لم غنرك وعساكرك
وهات منهم السلاح ويكره يجيلك سلاح جديد
لم منهم السلاح حتى سلاح العمدة لم خل
شوف من جرة الولد على الورق علم**

الوجه كان جميل الصورة سبتان من صور
لبس قميص ستسنى بتماللات ومقور
ومسك شعبة ونور للأعادي البيت
وقال المأمور بتدور يابت على لدم
قال لهم أنا لدم واجيبه متين
دنا لدم سمعت انه يجمع م الرجال الفين
دانا لدم يا حكومة بنى اثولفه .
ولو تروح من هيونى عين (٢٩)

ان البطولة فى الانسان جزء فى تكوينه ، وهى
معناها العام القدرة والاصرار على تخطى العقبات
- مهما تكن هذه العقبات - فى مسيل
تحقيق وانجاز شيء لأنه يسهم فى تكوين الشخصية
المتكاملة أولا ، ثم لأنه يسهم فى تكوين المجتمع
المتكامل آخرًا ، (٣٠) ، بيد أن أدم وهو يحاول
أن يضمن فى السخرية والاستهزاء بأعدائه
يستهورى الخيال الشعبى بأفعاله تلك التى يتسق
فيها الفعل والتصرف مع الصورة التى كونه
عن شخصيته .

وكان على راوى الموال قبل أن يصل أدهم
الى نهاية ٤ - التى هى نهاية كل بطسل ملحى
شعبى لا يموت حتف أنفه ، وانما يموت غدرا
وغيلة - أن يتم دائرة اكتمال التكوين الشخصى
واستخلف مقدرته ومهارته ، وها هو يتنكر فى
ملابس خوجة ؛ ويتكلم لغة لغات على النحسو
الذى يصوره الموال :

ولبس ملابس خوجة ومن تانى طريق قابلهم
عريى فرنساوى ويكل لسان كلمهم
قال بتدوروا على ايه يا حكومة
قالوا له يا خوجة بتدور على لدم
قال لهم أنا لدم واجيبه متين

دانا لدم يا حكومة سمعت انه بايع عصره
لقد اتنين
دانا لدم يا حكومة سمعت انه يجمع
م الرجال الفين

وانا لدم يا حكومة قتل لى من العيال اتنين (٣١)
ان معظم نصوص الماويل القصصية تذكر
اسم القاتل والضحية ، وتتضمن تفاصيل شتى
عن الجريمة ، لكن فى عالم القصص الغنائية
ليس هناك جريمة أسوأ من الخيانة بأنواعها ،
وعقوبتها وتبجتها عادة هى الموت . فبعد أن
يشتت الحكومة من القبض على أدم ، حتى وان
واجهها لجأت الى الحيلة والحديعة ، فلم تجد أمامها
سوى أن تحاول الايقاع بأدم عن طريق أمز
لصحابه الذى يدعى « محمود أبو الملا » كما
جاء بالخبر الصحفى بينما هو « بسدران » فى
المسلسل والفيلم اللذين عالجا هذه القضية ،
أما فى الموال القصصى الشهير فلم يذكر له اسما
تنفيذا لوصية أدم لأهله فى الموال نفسه .

امانة يا عيلة الشرفاوى ماحد بعديه

لا أخ ليه ولا عم ياخذ النار بعديه

امانة يا من عشت بعدي ما تأمنش لصاحب
دنيا غرورة

ما فيش ولا صاحب الا يجيبك الاكلى
بايديه (٣٢) .

لقد اعتمد الموال فى تصويره لشخصية
أدم على معظم أحداث الواقع التاريخى وإن كان
هناك مجال كبير لكثير من عناصر المفارقة ؛
ليتناسب ونمط الجز القصصى ؛ وأعنى بذلك
اعتماد الراوى على تصور جماعة المتلقين
لطبيعة المكان الذى يذكره ، أو الزمان الذى
تدور فيه الحوادث مستثيرا فى نفس كل فرد

داس التكت طلع الشان صايب (٣٤)

لا كل فتوره ولا استنى ميعاد عشا (٣٥)

ولا يسمنا في النهاية سوى أن نردد تساؤل
داوى مسائل ادهم الذى راج يه من عن الناس
الذين يتدبرون معانى الكلمات التى تقال لهم
ويقفون بها في مواجهة موجات الافتراء والكذب
على بطل قومي خلد الشعب المصرى اسمه بين
أبطاله ، اذ يقول :

متين اجيب ناس لمعانة الكلام يتلوه

شبه المؤيد اذا حفظ العلوم وتلوه

الحادثة الى جرت على سبع شمول

داسوا عليه الرجال قتلوه

مواله اهل البلد جيل بعد جيل غنوه

هكذا عبر الموال القصصى لأدهم الشرقاوى
عن عدة قضايا بعد أن قدم الكثير من الموضوعات
الكلية التى يشغل بها المجتمع الشعبى ، وهى
قضايا ذات شقين : - الأول : ينحصر فى محاوله
المجتمع الشعبى تفسير كل ظواهر حياته المعاصرة ،
وبخاصة تلك التى تتعرض لتغيرات الحياة .

والثانى : ينحصر فى التعبير عن حسوس
الانسان الشعبى على المحافظة على القيم التى تحفظ
على المجتمع تماسكه والتى يخشى فقدانها فى
زحمة التغيرات الجديدة ، (٣٦) .

انها تلك المضامين التى تقدم لأدهم المنتمى لهذا
المجتمع المحل فهما أعقق لأساليب فى الحياة
مختلفة عن أسلوبه .

وموال ادهم الشرقاوى أخيرا يتيح لكسل من
يطالعه أو يستمع اليه ، مشاهد تعلق بذاكرته من
دrama الحياة البشرية الدائمة التغير .

القاهرة : محمد حسين هلال

منهم تصوره لهذا أو لذلك ، وهكذا تنتفى ضرورة
وصفه اعتمادا على شعور الألفة الذى تستثيره
نطية المكان أو عموميته ونطية الجو القصصى
فى النفوس ، هذه الألفة التى تجعل المتلقين
يخلقون علما خاصا بهم ، تجرى خلاله الأحداث
وينطبق هذا تماما على الشخصيات الثانوية
عامة ، كالصديق ؛ والمواجة ؛ والغاضى والهجانة
والتآمر .. الخ (٣٧) .

ويذكر الخبير الصحفي ضمن التحقيق المصور
أن ابوليس « وبارشاد محمود أبو العلا الذى
تخاصم مع ادهم (٠٠٠) جاسعل وجوده
(٠٠٠) وكان عازما على تناول طعامه الذى أحضرتة
له امرأة (٠٠٠) لكن الجاوش لطلق عليه
رصاصتين أردتاه قتيلا على الأرض قبل أن يأكل
من طعامه شيئا » لكن الفنان الشعبى حين يتناول
هذا المشهد يشكله بكيفية درامية فسفة تختلط
فيها جرية الحيانة بتوجس الصديق المحب مع
الشعور الخفى بدنو الأجل على نحو ما يصور
الموال :

قالت الحكومة ما يوقعوش الا أعز أصحابه

قعم يبوروا على أعز احبابه

لقوه عسكرى قال لهم انا اقول لكم عليه

قام عطوه شريطين بقى اوماشى

وعطوه مال يصرف فيه طول العمر أمباشى

راح ع الجبل وقال صباح الخير عليك يا باشا

دنا جيتلك الططور ونسييت اجيبك العشما

قال يا خوفى يا حبيبى ليكون آخر عشا

قال تسمى العيون الى بالأذى ترائيك

أزاي يصيبك أذى وأنا بالعيون مراعيك

همه فى الكلام والعسكرى المعهد بفرط النار

مواضيع :

من نية قتل وانها ، ليس حياته فقط وانها سيره
ايشا ، او ما يقوله التبع الشعبي ، تكفى على الحبر
مأجور .

(١٧) امين حسن الريسي - ٥٥ سنة - ايتاي
البارود - صاحب كاتريدا .

د كانت سكنية بنت عم ادهم د الصمصصة ،
هى الى يتوصل الاكل فى مخابه - كانوا يعطوا بعض
(١٨) الاذنية الشعبية - ملحق النصوص .

(١٩) البطولة فى القصص الشعبي - ٥٥
نبيلة ابراهيم - دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٧ ،
ص ٢٩

(٢٠) الاذنية الشعبية - مدخل الى دراستها
ملحق النصوص ، ته : نال ، جاه : جاه اليه .

(٢١) المرجع السابق ، ص ١٠٣

(٢٢) الاذنية الشعبية المرجع السابق - ملحق
النصوص

(٢٣) المرجع نفسه

(٢٤) حكاية ادهم الشرقاوى - صوت القاهرة
تأليف الفنان محمود اسماعيل جاد - غناء الطرب
محمد رشدى .

(٢٥) المرجع نفسه .

(٢٦) ملحق النصوص بالاذنية الشعبية

(٢٧) حكاية ادهم الشرقاوى - صوت القاهرة
تأليف الفنان محمود اسماعيل جاد

(٢٨) المسود عن السج الشعبية - فاروق
خورشيد - المؤسسة المصرية العامة للتأليف
للتنبة الثقافية ١٠١ القاهرة - ١٩٦٤

(٢٩) ملحق النصوص - الاذنية الشعبية .

(٣٠) البطولة فى القصص الشعبي

الصدر السابق - ص ٢٩

(٣١) ملحق النصوص بالاذنية الشعبية

(٣٢) حكاية ادهم الشرقاوى - صوت القاهرة
تأليف الفنان محمود اسماعيل جاد

(٣٣) ملحق النصوص - الاذنية الشعبية .

(٣٤) المرجع نفسه .

(٣٥) انظر الاذنية الشعبية مدخل الى
درستها السابق ص ١٠٥ : ١١٧

(٣٦) ملحق النصوص - الاذنية الشعبية
السابق

(٣٧) محمود اسماعيل جاد - حكاية ادهم -
صوت القاهرة

(٣٨) البطولة فى القصص الشعبي السابق .
ص ٥٢

(١) هناك نوع من التشابه يكاد ان يصل الى حد
التطابق فى تحديد ما حية لؤلؤة القصص والنص
الثانية ، البلاد ~~البلاد~~ كصطلحات
مطروحة فى الميدان عن كل من المدارس النوربيين
والعرب على السواء - انظر : الفولكلور الأمريكى
ترجمة نظم لولا - مطبعة دار العلم العربى القاهرة
١٩٨٠ ، الاذنية الشعبية مدخل الى دراستها -
احمد مرسى - دار المعارف - ١٩٨٣ .

الاذنية الشعبية فى البرلس - د احمد
مرسى ماجستير مطبوعة - جامعة القاهرة - ص ١٢٨

(٢) المرجع السابق : ص ١٢٩

(٣) المرجع نفسه : ص ١٣٠

(٤) الاذنية الشعبية - مدخل الى دراستها
د احمد مرسى ، ص ١٢٠

(٥) الفولكلور الأمريكى ترجمة نظم لولا
ما لكولم لوز ، ص ١٤٦

(٦) المرجع السابق ، ص : ١٤٨

(٧) الاذنية الشعبية - مدخل الى دراستها ، ص ١٢٨

(٨) الاذنية الشعبية مدخل الى دراستها ،
ص ١٢٨

(٩) الاذنية الشعبية فى البرلس - ماجستير
مطبوعة - جامعة القاهرة - د احمد مرسى ، ص
١٢٤

(١٠) الاذنية الشعبية - مدخل الى دراستها
السابق ، ص ١٢٧ ، هذا ويشترك موال (زهران)
معه فى القومون نفسه واحداية التسجية ، وكانا فى
القالب يجران عن شعير الرحلة .

(١١) اللطائف للصورة - ٣٥١ - السنة
السابعة - اكتوبر سنة ١٩٢٦ - ويعود الفضل فى
صلا لكشف الى استاذنا الدكتور لويس عوض ،
فقد اشار اليه انشاء احدى جولاته فى الدوريات
العربية القديمة ، وعند قراءة الموضوع عرفت لى فكرة
البحث .

(١٢) الفولكلور الأمريكى - المرجع السابق .
ص ١٤٩ .

(١٣) الاخبار (٤٨٣) السنة الثانية فى
١٩٢٦ / ٩ / ٢٧

(١٤) الاخبار (٤٨٨) السنة الثانية فى
١٩٢٦ / ١٠ / ٢

(١٥) الاخبار (٤٩٨) السنة الثانية فى
١٩٢٦ / ١٠ / ٣

(١٦) لاحظ ولى الطيف التى تكرر مصرع
ادهم وحكاياته الكثيرة مما عوضع ما اثرت اليه

الخياشيم

منارحسب فتح الباب

نسور من الحنق فيترك كل شئ، ويهرب إلى
سيارته الاتوماتيكية تتبعه خصلات شعره وظلال
عطره فيستغرق في الانطلاق بسرعة جنونية ،
لكن الشوارع المزدحمة تطبق عليه .. هذه
النقطتان المتزاخمة .. من أين أتت ؟ أذناي ..
ليتنى خلقت دونهما .. الصفقة انقاده، ستكون
صمامات آذان ! .. رائحة الدخان تعبق الجو ..
ويتنفس كالأسماك .. وفي أعماق المدينة يفكر
في صفاقته الراحلة .. وأعماق نفسه تخزه
كالأشواك .. أناس نمل .. بل جراد .. هذه
الطريق اللعينة التي جلبوها .. سافضى عليها -
يشعل غليونه .. يشغل مذياعه .. آذان الظهر
.. يدير القصر .. ويركل بقدمه ذناد
البززين ..

أصداء موسيقى الصخب والضجيج تهز
دمية حظه .. تلك الدقائق .. سآمرها
كالقطار السريع في لعبة من ألعاب الملاهي ..
تسقط أشعة الشمس على سنته الذهبية لتعكس
له منظر المطار من بعيد .. يحلم .. يلرح له
برج بيزا المائل من خلال الزجاج الناقص ..
إيطاليتي تنتظرنى .. نسائي الشقراوات ..
الملاهي .. الإقحاح الذهبية .. اللحم الوردى

يهبط من أحلامه المتناثرة إلى الأرض التي
مستقله إلى روتينه اليومي .. يتكاسل حتى في
مسح الفبار من فوق رموشه ، لكنه يسمح فراء
قطته المدللة .. سأخبر الحادم أن تستحم
لومي لتكون اصنع يابضا أمام ضيوفى ، بل
أغزر شعرا أيضا ، وهناك علبة جديدة ظهرت في
السوبر ماركت .. سأشتريها كي تصبح سمينه
كقطه جارتى الحساء .

أشعة الشمس تتسلل إلى عينيه العمشاورين
وتلسمه .. فينظر إلى ساعته الالكترونية ..
كيف كدت أنسى ميعاد الطائرة .. آه منك
يا فراشى الوئير ! وهذا المذياع الثرثار !
سأكسره في يوم ما .. لا بل سأمحوه وأبقى
على محطة الديسكو .

ويزعق بصوته القابع في حنجرته المتحشجة
منذ اجتماع أمس الأجوف .. أين زجاجتى ؟
.. روما .. يا مدينتي السعيدة .. كم اشتقت
إليك ! .. زجاجات جديدة .. وبضائع نيمية ..
يصفر ويسكب زجاجة العطر .

يوم بأن يسكب المذياع يلسمه من أصبعه
السمين .. لكنه يبقى يستمع إلى حماس زائف
مبتوث .. وتوالي الشعارات .. يقطب جبينه
.. يتشكل سداسيا كالنجمه .. ثم يداهمه

•• صفقاني الضمخة •• كل شيء سيكون لي •

يسر بالقهى •• ويربت على جيوبه •• يزفر
بمطره المتخايل عندما تقع عيناه على شعر طويل
كستنائى •• جينز أرزى •• يدلل حبيبته
السامسونيت وتتحفز عضلات وجهه الكتيب ••
يبتسم باستمتاع •• يحاول أن يرقق صوته :
- صباح سعيد •

نلتفت بغير قصد •• يهتز شاربه ••
ننكمش شفاته وكان صقيعا قد لدعه •• يرتعد
جسده •• يطأطأ رأسه ويغرر مغفورا ••
سأرة على كتفيه •• ذامية الى بيروت •• بيروت
مطلقة ••

ينثف في غليونه •• وبين طواير نبشر
بعث يده في جيوبه بلغائف الدولارات ••
يتفحصها من بعيد بمقلتين مندهشتين جائعتين
•• لو لم تكن نظراتها الحادة •• لو لم تكن
تلك الشارة •• لو لم تكن حرب •• لو لم تكن
بيروت •• لو لم يكن أطفالها الأشقياء ! •• من
أين جاءت ؟

ويهمس في اذن الصبي :

- نوع فاخر •• أفهم ؟ •• لا ياس •• نعم
•• سانتظرها مليا ولن أياس •• سانسبها
مشاريع سفرها المياوس عندما أسكرها حتى
الثمالة •• ويحلق في أخرى •• عرقه يتصبب
•• ويتحول شعره شيئا فشيئا فطمة علك
يلتصق بأى شيء ثم يمل رغم حلاوته في بادئ
الأمر ••

لقد غابت تلك العصفورة الشقية •• يتضمن
ويزحزح كرسبه الصامت بصوت كجمجمة
الذياع •• ينفخ في الهواء •• يزجج عن عينيه
غشاوة هزبة وينتفض كالنبود •• تصطدم
نظراته المتعثرة بواجبة تزخر بالكتب ••
المقاومة الفلسطينية •• حرب بيروت ••
الاقتصاد العربى •• البنزول •• اسرائيل ••
الولايات المتحدة •• العرب •• فرنسا ••
السرحد •• السينما •• ميكى •• اقرأ مجلة
سمير للأطفال •• حظك اليوم ••

يلمح قيمة انجليزية بجانبه فيتحمس شعرة
الأسود •• تنفجر كفاه بقداحته الذهبية ••
ويداعب قلعه المفضى •• ينظر فى ساعته ••
ثم يعود ليظلم رأسه بكلمات الجريدة التهاطلة
ويدفن افقه فى الكلمات المتقاطعة •• ثم يشتعل
دماغه المهزوم عندما يستوقف بصره اعلانات
الأعمال الحرة •• سكرتيرات حسناوات ••

يلقى بصفحة الجريدة ويقلب فى جوار سفره
•• يشرق وجهه •• يشفق •• ما أجمله •• !
باريس •• السويد •• لندن •• طوكيو ••
نيويورك •• تاهيتى •• كاليفورنيا ••

صورة راقصة تصدر مجلة تحجب عنه صورة
فى مرآة دورة المياه لعينين ذبلتا من شدة
الخوف ••

يزم شفثيه ويرشف شرابه ويتأمل تسريحة
شعره فى الكاس •• هكذا يكون الزحام •• ويمط
بعنقه يجول ببصره بين النساء وكأنه يبحث عن
ماسى •• وهو المطار طاحونة تدور •• أزين
الطائرات الموسيقي فى اذنه •• يشتت رائحة لم
بجانبه •• يدبر رأسه كترس الراديو ليجد
مجموعة من ذوى الجلابيب المنهكة •• يستمض
وينفض بحرمة مرتجلة ساحباً حبيبته الى مطبوعه
•• ويبقى يسترق السمع الى خطوات حذائه المرر
دمية لشاب أنيق يتسم من بين لسانه برقة ••
يقف بجوار شجرة اصطناعية •• كل شيء صار
اصطناعيا !

ماكولات مرة أخرى •• أنا لا أريد التقيؤ
بالباترة قربا اصطاد فيها صفقة ما •• ولا يجد
ما يفعله •• ينهشه الجوع ••

يتابع زفراته متجعرا كاسا من الفيط •• يطوى
أصابعه كالنديل بينما تظل عيناه تومضان كآرقام
دائرة فى كومبيوتر •• ويمارس هوايته المعتادة
محققا بعين فى اصبع فاعمة تأسر خاتم مامى
وبالعين الأخرى فى جسد ممتلئ ثم زأغ بصره
والتف حوله الدوار ••

القاهرة : منار حسن فتح الباب

حدث عند بوابة المطار

عيد المتحرروا ديوسف

(١)

عند بوابة المطار الكبير
قال لي واحد من صفار المسس ،
لم يكن حاملاً عطر هذا الوطن :
- انتظر بزهة .
فتشوا سائر الأمتة
لم يكن في يدى غير بعض الكتب ،
دفتر من غزل ،
قصّة عن شهيد غريب ،
وحبوب صغيرة ،
لفذاء الطيزر .
مرّ عام على ،
وأنا أنتظر . .
مرّ عام جليد ،
وأنا أنتظر . .

(٢)

الببغاء . . والأدل

٩. بيننا ببغاء لا يحسن الكلام
لا يحفظ. إلا لفظاً رده أعواماً
يقوله صباحاً يقوله مساء
إن يبصر الظلاماً أو يلمح الضياء
أكل ، أمل
أكل أمل

لكن هذا المأما قد نسي الكلاما
فلم يفهم بلفظه صبحا ولا مساء

(٣)

الأرغب والقناص

نظرت في عينيه الساهمتين وقالت :

— ما أعمق عينيك !

خلق في شفتيها الظاهمتين ، وغنى :

— ما أروع شفتيك !

فوق الشجرة كان الأرغب يصدح بالألحان

مبهورا ، مما صرخته العيران ، ومما غزاه

الشفان

لكن رصاصة قناص كانت للعاشق بالمرصاد

الأرغب طار ، وقد أفزعه الضوء الخاطن

والإرعاد

والعاشق يهوى ، يتلقفه صلب العاشقة

المهلوف

في زن فيه الرعب وفيه الخوف :

ولما بدأ بالأشواق ؟

ولماذا نصدح بالآمل الآلق ؟

ولماذا نعلم بالأطفال ؟

ولماذا زرع ربحا وزحور ؟

أدت نر ضلنا طلقة ق. ص. جور .

(٤)

الحانة كانت ملأى بالرواد

والموسيقى الأعمى كانت قيثارته طفلا في

أحضانها

الحانة كانت تصخب بالأصوات

والموسيقى الأعمى يستغرقه الدف فلا يلتفت

إلى الموضوعاء

حسبت لوقت أن لا أسمع عرف الألحان .

لأن الحانة تصخب بالأصوات

لكني حين سمعت إليه ، وصرت على مقربة

منه ،

وأدمت الإقصات ،

لم ألمح وثرا يلمع في القيثارة

الموسيقى الأعمى كانت قيثارته تملو من

أوتار

الحانة كانت تُصغى ،

والموسيقى الأعمى لم يك يبد بالألحان

الموسيقى الأعمى ، كان بلا آذان .

كانت أياماً جميلة

أحمد دسوقي

- أرايت .. حتى طريقك في الحوار لم
تزل - أقسم لك - كما كانت .. لم تتغير .. ثم
انحدرت قليلا الى اليمين .. كان كويري المشاة
الصغير مزدحما بالسيارات ، والدراجات ،
وعربات الكارو ، وخلق كثيرون يمشون عليه
بلا انقطاع .

- ياه .. نفس الازدحام القديم .

عند نهايته .. رأيت كشك المرور القديم ،
مازال عن يساره قابضا .. تطلعت اليه مشغوقا
كأثر عزيز قديم ، وحللتنا الأقدام نحو اليسار
الى « الطريق الزراعي » الطويل . أخذت نفسا
طويلا كأنني أستأنف عبير الماضي كله ، وحملتني
الذاكرة تطير بي الى سنين بعيدة كانت عنى قد
تولت .. أحسست فجأة وكأنني سرت على هذه
الطريق بالأمس فقط . قلت له وحينئذ الى كل
الأشياء يتوهج في أعماقي كجذوة :

- سرنا على هذه الطريق مئات المرات ..
أتذكر ؟

- طيبا .

وتهادت خطواته ، وكأنه يستمتع بمشهد
الماضي البعيد يترأى امامه مثل ..

استطردت وقلبي يخفق بالحُب ، والحنين :

عندما عدت هنا - صمقني - كأنني عدت والله
الى الصبا ، والشباب .. ألا تحس بذلك مثل ؟
هز رأسه مجزونا . وضع يديه خلف ظهره .
- أتريد الصدق ؟

يارب .. انها نفس الطريق الطويلة التي
طالما سرت عليها في الماضي البعيد . لم تتغير
كثيرا . لا أكاد أصدق نفسي .. ها هي ذى
البيوت عن يسارى لم تفقد رداها القديم كثيرا.
وهذا هو « الرياح التوفيقى » عن يميني لا زال
يتدفق ماؤه بين ضفتيه الضيقتين ، طيبا ، حنونا
كما عهدته قبلا ؛ ثم لا شيء بعد ذلك ، سوى تلك
الاكتشاف الخشبية الغريبة التي ثبتت على الجانبين
كالخشائش الشيطانية ، تحز أعين السائرين
كالقذى . على أية حال لا بأس بها مع ذلك ، رغم
منظرها الفقير الكئيب ، فهي قليلة ، ومتناثرة ،
وليس في مقدورها حجب النهر الجميل عنى .
قلت له ملاحظا ، والفرصة النشوى في قلبي :

- لا زال « الرياح » كما تركته ، طويلا ،
ودعيا ، ضيقا ، فياضا باماء كما كان . أكاد أحس
أن كل شيء احتفظ بنفسه حتى أعود اليه وأراه
مرة أخرى .

نظر الى متمجبا ، تضاحك مسرورا . وقال
سائرا :

- يا سلام . ذاك قول شاعر ، شفه الوجد
والحنين . ولكنك أخطأت يا سيدي الشاعر تمام
الخطا .

- وفيهم أخطأت ؟

- كان يجب عليك أن تلاحظ « إنك لا تنزل
الى نفس الماء في النهر مرتين » أضحكني قوله ،
وتذكرت طريقته الفححة في الحوار ، قلت أغبطه
فى مداعبة :

ابتسمت - شعرت أنه بدأ يناكفني كمادته
التي أحفظها عنه منذ أيام الصبا .

- نعم .

- أنا من ناحيتي .. لا أحس بأي روعة ،
لأي شيء هنا .. هذه هي حقيقة شعوري إن أردت
أن تعرف .

ثم رزح صمت قليل بينما - تفخت في
حسرة - كلماته استطلعت في قلبي قطرة حزن
أسود - قلت في نفسي - ليت ما نطق ! - استمر
في كلماته بعد هنيهة كأنه يغلف نسموتي
بصراخه المجرية :

- لا تغضب من الحقيقة .. سأحاول القناع
الآن .. أنت تحس بالحنين لكل شيء هنا ، لأنك
انقطعت عن زيارة المدينة سنين طويلة . صح ؟
- ربما .. كلامك مقول مع ذلك .

- طيب .. هناك شيء آخر .. أود أن تذكره
وتسبه - لقد عشت كل شبابك في هذه المدينة ..
هل أحسست يومها ، وأنت تمشي فيها ، بثقل
كل هذا الحنين ؟

تطلعت اليه ساكنا ، وطبور الأمل تحلق
فوق .. استمر يدوس بكلماته الثقيلة كل
حنيني ، واشتياقي :

- مطلقا لم تحس ! ولطالما شكوت لي من الملل
الفتاك ، وحياتك تضيء هنا رتيبة بلا تجديد ..
أتذكر ؟ .. وكم تمنيت أن ترحل إلى البعيد عن
هذه البلدة التي أنت الآن تحترق فيها بالدرعة
والاشتياق .

- كل ما قلته هو الصبح بعينه ، ولا أنكره
أبدا .

وايتلمت ويقي كصمة .. كان الغضب في
أعماقي يتعد على أن أثور في وجهه .. قلت له
بعد لحظات ، وأنا أنطق جبرا التي به في الماء ،
بعيدا :

- لا تحاول أن تكون قاتلا لأي سعادة .. إذا
لم تستطع أن تخلص الناس من الشقاء ..
فاجمع عن طنائك للقلوب .

ابتسم في مراة :

- حتى .. لو كانت السعادة التي يستمكنون
بها وحما ؟

- نعم .. فالسعادة هي وهم البشر الجميل ،
وزادهم في رحلة المعاناة ، والشقاء .
قال مماندا :

- حين أعيش الواقع ، واتأيش معه بحلوله
ومره ، أحس بالقوة ، ومن ثم السعادة . قلت
أحاوره :

- كلنا نعيش الواقع منك ، ولكن السعادة
التي تسميها وحما هي أمل الحياة ، وجناحها .
هز رأسه وأخذ إلى الصمت . أعرف أنه لم
يفتتح .. لقد سكبت حتى لا يفضيني ، وأنا
النزول عليه ضيفا .. كانت أقدامنا تدق على
الأرض لحنا هادئا ، رزينا ، وعيناي المشتاتان ،
تنطلقان خلف الأشياء تحانا ، وانعطانا ..
نفس الأشجار القديمة مازالت تصطف كالمصاليق
على جانبي الطريق . رؤوسها الشوامخ ، تتمايل
مع النسيم نقسوي ، أو غضبي ، كروحي التي
عكر بعض صفوها صدقي اللود . تذكرت كل
القرى التي وصلت إليها يوما مع نفس هذا
الصدقي المشاكس مسيرا على الأقدام : « منية
السياب » ، « شيلنجة » تم « القطيفة » ..
أه .. لو كنت عن نقاشك المقيم ، وتخلع عنك
قناعك ، وتعود إلى ماضيك التليد ، وتمشي معي
حتى شيلنجة .. لأضم هناك ذاك العبير الذي
عنته لأبد تلك السنين .

قلت له مبتسما ، وأعماقي ترتعش خوفا من
رفضه :

ما رأيك - يا بطل - لو وصلنا إلى « شيلنجة »
سائرين على الأقدام ؟ - انتظر قليلا ساحس ،
لو قملنا ، أننا عدنا إلى الصبي من جديد .
تنهد - مصمخ بشفتيه متحسرا ، وابتسم .

- وما جدوى الاحساس بالشيء ، وأنت لست
منه وليس قبك .

ابتسمت متخادلا :

- فلنحاول يا أخى .. ما بالك اليوم منكأا .

- نحاول .

وقلب شفقتي سائرا :

- اتحدك .. لو استطعت أن تصل إليها
وحبك سيرا على الأقدام .

يا رب .. كنت أحس من أعماقي أنه سيفرض ،
فلماذا بالله سألته ؟

استطرد يظن حنيني ، بتصال كلماته :

- أنا عارف لماذا تريد الوصول إلى شيلنجة ؟
ولكن أرجوك .. إطرد عنك هذه الأوهام التي
تظن في رأسك طنين الذباب .. فكل شيء قد
تغير ، ولن يعرفك فيها أحد مهما صرخت في
أرجائها باسمك .

تمت من أعماقي المتقاطعة أن يكف عنى
كلماته . أكاد أحس بالذنب لأنني حطمت أحلامي
بأرجل فيل . ساءت نفسي بالغياء لأنني سلمت
له أوراق أحلامي كلها . انه الآن يحرقها -
وا أسفاه ! - ولا يزال ، ولكني - والله - معذور .
غبت عن مدينتي كل تلك السنين ؛ فما لروحي
جناحان رقيقان ، كيربان . نسجت نسيجهما مع
الأيام من حبي ، واشتياقي وحنيني .. وظننت
أنني لو عدت مستحلمي لأخلق بهما طائرا عبر
الماضي الجميل كله ، ولكنه - يا حسرتي - أمسك
بيده الغليظة سكيناً وفصلها عنى من غير رحمة ،
ودون أن يحترم لهفتي أو شعوري .. أنا لم أكلفه
شيئاً سوى هذه التزعة التي طلبتها منه كصديق
قديم .. شاركني في يوم من الأيام كل آلامي
وأمل ، لم أنظر إليه . باخت نزهتي ، لماذا ،
بحق الله أسير مع الآن ؟ وهو قبل أطفال كل
مصاييح شوقي ونشر الحقيقة المفزعة ، ذات
الأشواك أمامي . أحس الآن يساقى تزلزلي .
التوت بنا الطريق قليلاً تجاه اليمن ، وبدأ
« الرياح » يفارق صحبتنا مخفياً كلما زاد اتحناه
الطريق نحو المشرق . كان يضى بجوارى
صامتاً ، تميسا . أنكرت فيه صديق الماضي
الحبيب .. خالسته النظر وهو يضى معي
مذهولاً . كان وجهه كئيباً - في صمته ،
وشفتاه الرقيقتان ، مزمومتان في أسرار وعناد ،
وكانهما تحسان كلاماً قديماً أتحس في القلب
منذ زمن بعيد . فود لو أكل الشيب منهما
السواد - واح - ينفع من متخريه بين الحين

والحين هواء مسبوعاً كمن يضيق بكل الأشياء
ويؤي .. أردت أن أمزج معه ، لأنفسي عن هذا
الغضب الصامت ؛ الذي تراكم علينا كقبار ،
كثيف . خبطته على كتفه ؛ وأنا أضحك .

- هيه . صبح النوم . لا أنسكت الله منك حساً .

أفاق من شروبه . نظر إلى وابئسم .

- الحقيقة أن مرض الولد هدني .

تمجيت من قولته التي أطلقها بلا مقدمات .
هل ود أن ييؤح لي هجوم قلبه . انتظرتة يتكلم .
بيد أن كلماته انتهت عند هذا التصريح المبتور .
ولم تزد . عاد يحتمى وراء الصمت من جديد .
قلت له مهوئا :

- يا أخي لست وحيد . إبنائي أيضاً . أروني
في أمراضهم كل النجوم في عز الظهر فاصبر .

لكنه - مع ذلك - لم يتكلم ، ولم يملق .
طلت خطواته المستائية تتناسق مع خطواتي
الهادية ، ويداه الطويلتان تتشاك راحتهما ،
خلف ظهره بلا مبالاة .. أتاني عرفت الآن
سبب حزنه ، ومشاكسته لي ؟ ربما .. فأعاق
الإنسان كبيرة كبحرة زقاقة بالاء .. كلما هبت
عليها ريح عاصف ، قرسبت في أعماقها الطين ،
والحصى ، وكل نبت ، وحيوان يموت .. فهل
نلوم الماء بعد ذلك ، إذا أخضر سطحه ؛ واعتكر
.. قبلد يفضي عليه . أرني . لك يا صديق .
تسميت عنك عادتك القديمة ، حين كنت تطل على
وجهه مجزوء ، فأعرف عنك أنك جئتني ، لتشكو
إلى أوصاب نفسك .. أنا - في الحقيقة - أقدم .
حزنك ، وإن أفرغ نفسي عليك ، إلا إذا بحث
بالأمك لي .

بدأ إلكورى الأسميتي كقوس ، وهيب ،
متعالياً في شموخ فوق الطريق الزراعي ، وطرفاه
يتصلان بالطريق المرصوف الذي يمتد بلا
نسيئة .. كانت السيارات العجا تخبئه في
تلك اللحظات جريا إلى طرفيه .. تمتعت من
أعماقي أن أدور حول طرفه الأيمن المتدس بين
أحضان الحقول ، وأصعد إليه . رفعت وجهي إليه
أقرأ فيه سطور أيام غواير :
- كم سرنا عليه كثيراً .. أتذكر ؟

تقبل يفشى أعماقي كلخان كثيف • كنت أتمنى
لو صار معي الى (منية السباع) القرية • قلت
له في مداعبة ، وأنا أستدير مستعلما للعودة :
- أنسيت يا بطل أنك كنت تسير معي حتى
الواحدة صباحا •

محبس بشفتيه • قال في برود أغاظني جدا:
- يا أخى •• أنت تعيش في الماضي بشكل
عنيف • تذكر أنها أيام مضت ولن تعود ، أبدا •
ثم صمت فجأة ، كما بدأ ثورته ؛ وابتلع ريقه
بصوبة • قابلت صمته الثقيل ، بهضمت أثقل •
قلت في نفسي (لا حول ولا قوة الا بالله • جت
الحزينة ففرح ما لقتلهاش مطرح • ما علش
يا زهر) •

وكانه أحس أن كلماته قد انطلقت من فيه
كالبارود ، وأثنى ربها غضبت منه • بدأ في
الاعتذار :

- أنا آسف •• أرجوك لا تحول كلماتي أكثر
مما تطلق •• فانا لسوء حظك ثقيل الدم
جدا كما لاحظت •• لتأعب في البيت والعمل
أنت في غنى عن سماعها •

وقفت قليلا • أخلت أحلق فيه مبتسما •
كان الرقاء لحالته يملأني أكثر من الغضب عليه،
تضاحك فجأة بلا مقدمات •

- والادام كما تعرف •• تنتظرني ، وإذا غبت
عنها جلدتني بسوط لسانها الطويل •
أعسكت بيده :

- هيا يا أخى نرجع •• أنت محق تماما فيما
قلت •• فما معنى أن أسير في طريق لا تسلية
به ، ولا فيه شيء مثير •
وأشحت بدمي بعدا ، كأنه أؤكد له كلماتي
بالإشارة •

كانت خطوات العودة هادئة ، مستأنية كما
بدأنها • بدت الطريق طويلة • ملة • مع أننا
لم نتوغل فيها كثيرا •• حتى الأشجار على
الجانبين ؛ وقفت صامدة بلا معنى كأنها تنتظر
شيئا أبدا لا يجي •

قلت له ونحن نقترب من كشك المرور ،
والكوبري من جديد :

- لقد تعبت •• سأستريح قليلا في هذه
المقهى •

- نعم كثيرا جدا •
وعاد يفشى لسانه في حلقة من جديد ،
ضحكت له ، وأنا أشفق عليه :
- اسمع أنت ثقيل الدم جدا •

حرر يديه ، وابتسم :
نفس الكلمات - والله - قالتها لي ، زوجتي
منذ يومين •

هللت ضاحكا • أمسكت بكتفه اللين مني :
- أرايت •• لست وحدي الآن الذي حكم
عليك • زوجتك سبقني في الحكم عليك •• فما
السبب ؟

- ليس هناك من سبب •• صغيتي •
- مستحيل •• لكل شيء لوجوده سبب •
- صحيح •

ومع ذلك لم يتكلم • عز رأسه ، ثم صمت •
أرغمني صمته الحزين على لقائه بمنزل صمته •
قلت في نفسي : « دعه يسترح في سكوته ، لعله
يرى فيه هناؤه ولائسل أنا بالنظر الى الأشياء
التي ما غيرت قلمي في هذا السير الطويل الا
لهما • كانت السيارات تتسارع على الطريق
بجوارنا كالشياطين ، ومازال الطريق ممتدا بلا
نهاية • ضيقا - رماديا لاما تحنو عليه الأشجار
وتتهامس فوقه مع النسيم والأطياف •

اختفى « الرياح التوفيقى » تماما ، وتغير
المناظر جدا • استبدل يسار الطريق بالنهر ضفة
عالية ، واسعة • انحصبت على جانبيها أعمدة
التليفون ، وثامت فوقها قضبان السكك
الحديدية •• بينما تزامم على منحدرها الضيق
الطويل نباتات التين الشوكي والبوص الأخضر ،
والخشيش •• من بعيد عن يمين الطريق ، ووسط
الحقول الخضراء التي تغطي نحو الأفق البعيد •
رطبست القناطيس البيضاء • الأسطوانية •
المهيبة لاحدى شركات البترول :

- اسمع • لنرجع •• لقد تعبت •
باغتني قراره • كنت أحس احساسا صادقا
انه سيباغتني به بين لحظة وأخرى - منظره يبنى
عنه • التفت اليه ، لحت صفحة وجهه المتعب ،
وهو يقف استمعدا لأن يعود :

- هيا نرجع •
قالها برفقه ، وكأنه يرجوني • شمعت بحزن

.. ظروف يا اخي ، وأيام .. يا سلام على
الدنيا .. يا سلام !

وعنت أشد من جديد ، ونظراتي تنسكب في
خواء سقيم على العربات ، والناس ، وباعة
الفاكهة المتزاحمين على الرصيف ، والنادل
المعجوز ؛ وهو ينتقل بصنياه المستديرة ،
الصغيرة عبر رواد المقهى الصغير كالإبيان ..
ياه .. أين طفولتي ، وصباي .. بيتنا الكبير
الذي بيع بعد موت أبي .. المدرسة الثانوية التي
هضمت ، وبُنيت على أرضها مساكن شعبية ..
سفرى يوميا إلى شبلنجة طيلة خمسة أعوام ..
أهذا معقول ؟ .. لابد أنها تزوجت الآن وأنجبت !
طبعا .. لابد .. أترأها تعرفني لو رأته بعد كل
هاته السنين .. أيام القلق .. اليأس من كل شيء
الملل من الحياة .. افترقت واياها لظروف أصعب
منى ومنها .. الصديق الوحيد الذي كان
لا يفارقني ، كان كتابا لي أقرؤه وقتما أشاء ..
أترأها تذكرني ؟ .. أم أن الزمن اللعين أنساها
صورتى فيما أنساها ؟ .. نصيحته لي بالزواج ..
يتزوج قبل عام .. أتزوج أنا بعده لأنجب خمسة
أولاد .. لا ينبغي هو إلا ولدا وحيدا مريضا ..
فرقتنا الأيام .. أهرج المدينة إلى مدينة بعيدة ،
والخطابات بيننا مستمرة مع أنها شحيحة .. آه ..
لو رأيته فجأة أمامي الآن ... ترى ماذا كنت
تفعل ؟ .. كيف سأصرف ؟ وماذا لو كان معها
زوجها ؟ وأود بعد أن أمرسنى الحنين فلا أجد
شيئا يرحمنى ، ويعود بي إلى أيام الغابرات ..
فى قلبى الآن غصة ، وبكاء على شيء لا أعرفه ..
أحسه ولا أراه .. ضاع .. أنظر بعيدا تجاه
السماء .. هذا هو المساء قد أقبل ، وتطفئ
الشرق بوشاح العتمة .. نسمة صيفية تهب على
الطريق .. تكتس الأوراق والقش تحت الرصيف
.. استرحمت الآن قليلا .. فلأعد إلى بيت آخر
.. آه لو أراك مرة واحدة ! مرة واحدة لأتحمل
مرارة الحاضر ، وأتزود منه بزاد أعيش به فى
الأيام التالية .. انهض .. أين أنت الآن .. أتأوه ..
ركبتنا تؤلاننى .. أمشى وحيد أحنى إلى
الكوبرى .. أصوات أجهزة الراديو والكاسيت
تتعالى ، وتتشابك فى انزعاج مخيف !

القاهرة : أحمد الدسوقي

وأشرت يمدى إلى مقهى صغير ، صنعت
كراسيها البلدية ، بجوار الرياح :

.. طيب .. أصبح لي أن أستاذ بالانصراف
.. وأنا أسف جدا ، لأنى كنت عليك نزهتك ..

ثم مد لي يدا ضخمة سمراء لمصافحتي ،
وابتسم فى تأثير عميق :

.. فيم الأسف ؟ .. أنا أحس بك .. أنت
صديق قديم .. مع سلامة الله .. أراك دائما بخير ..
.. الله يسلمك ..

وسار قليلا ، ثم استدار فجأة ؛ كما لو كان
قد لى شيئا مسمى ..

.. اسمع .. أرجو أن أراك مرة أخرى قبل
أن تسافر ..

.. ان شاء الله أقبل ..

ورفع يده بالتحية ، ومضى يخب فى طريقه
بأرجل طويلة ، نحيلة .. جلست منهوكا على
أقرب كرسي صادفتني .. أرحت ذراعى على منضدة
خشبية .. صغيرة زال لونها ، وتزاحمت البقع
البنية على سطحها .. أطلقت نظراتي خلفه
تلتصص عليه .. فى ظهره انحناء قليل ، لا يبدو
الا من بعيد .. ترى ما الذى حدث له حتى
تغير ؟ .. اختفى الآن تماما .. نهلت .. شردت
عيناي إلى البعيد ..

.. فعلا أنت أصغر منى .. اننى أعيش فى
وهم كبير اسمه الماضي .. حسبت أننى إذا أعود ..
سأعود إلى الصبا والشباب ، والعجبية يا اخي
أننى أكابر ، وأعاند وأود أن أسير إلى (منية
السباع) .. طيب والنتيجة ؟ أنا أحس الآن
بتعب شديد ، ونشر فى ساقى مع أننا لم نكد
نسير .. الا ثلاثة كيلو مترات .. يا خير ! ..

أنا كبرت بالفعل .. تناسيت الزمن .. فذكرنى
الزمن الذى لا يرحم بالتعب .. لم أعد كما كنت ،
ولم تعد الأشياء هى الأشياء كما تقول .. وهذا
الصديق .. كان هو أفضل ، وأدور أصدقائى ..
كان مرحا ، ومخلصا ، وصادقا .. تغير هو
الأخر ، وتزاحم الشيب فى رأسه ، وانحنى
ظهره ، وصار أشد عنادا ؛ واحتياجا .. ظروف

لا تنتحري في عيني

السيد محمد الخميسي

حين اقتلوا جذري من

تربتك المحضرة

قلت لعل أنفسي بعض الضوء

قلت لعل . .

أن يتجدد ريح الصرخة في رثي

أن أمسح عن وجهي

طين القنوات الراكدة في الشريان

الأسن . .

والمثلي برائحة الموت !

قلت لعل أرجع

أحمل صوت الريح الراكض في الغلوات

طليقاً

مثل جياذ الفتح

فلنا آتست النار بعيداً عن واديك المبتل

بعاء الزيف . .

قلت لعل أن أرجع يوماً

حرفاً مستويًا . .

سيفاً

لا يأكله وحش الفقر

يصرخ في وجه الغريان

وبهتك أفئدة الخوف

لكن . . .

حين اقتلوا جذري من

تربتك المحضرة

صارت روعي بداء

يلدوها الفزع الأخرس في ببداء الصمت

صارت ذراتي

تتبعثر في صحراء التيه

صارت لا يجمعها إلا قطب التذكار الوحشي !

.

.

أتلسم

خلف جدار الشوق إليك

وأفرغ أن أتبعثر

أصرخ فيك :

لا تنتحري في عيني

لا تنتحري في عيني

فلنا . .

إن مت

أمت

أشباح النهار

سوريات عبد الملك

- ناولنى البنت يا بنى حرام عليك !!
صرخت الطفلة صرخة فزع :
- لا والنبي يا يا • اوح تنساولنى للست
المجنونة !!

اخيرا كتم الرجل أنفاس الجرح ، وربطه بخرقه
وجدتها فى القمامة ، ثم عاد الى مجلسه فوق العربة
مشوحا :

- روى يا ستى شوفى حالك روى !!
- يا بنى هات البنت !!
- يا فتاح يا عليم !! ابعدى عنى وقول
يا صبح !!

ابتاس وجه المجوز ، وهوى ذراعها ، وعندما
ابتعدت العربة ، هرولت عائدة الى حيث كانت .
رافعة يديها فى وجه سيارة قادمة من وسط
المدينة • لكن السيارة انحرفت عنها فى هدوء ،
وواصلت الانطلاق ، لاحقتها المرأة بعينها فى
حزن ، حتى عبرت الجسر الى الشاطئ الغربى •
ثم شغلت بباعة اللبن القادمين فى صف طويل
فوق الجسر ، هبط أحدهم من فوق دراجته • صب
لها لبنا فى الكوب الصاج حتى امتلا ، رفعت
المرأة الكوب بكلتا يديها ، وراحت تعب عبا
متصلا الا من اللهاث ، حتى أنت على ما فيه تماما ،
قطرات اللبن تساقطت على جلبابها المترب •
أخذت شهيقا طويلا ، ثم زفرت زفيرا أطول ، ثم
فاضت عينها بفرح طفولى ، وهللت :

- كل يوم كل يوم ؟! أنا عيلة يا اولاد كل
يوم أشرب اللبن ؟

استعاد الرجل كوبه من بين يديها ، وقفز فوق
دراجته ببسمة عريضة متفائلة :

ساقط الفجر على ليل المدينة • فتنهد النيل
فيضا من الضباب • وتمتعت موجاه بفرتيلة
حب غامضة ، مواصلة خطوها مع الضوء الوليد ،
ساعية الى عشاقها فى النجوع البعيدة •

وبطئته متكاسلة تهادت سيارات قليلة على
طريق الكورنيش ، عائدة من سهرات الليل ،
وداخل عربة القمامة لطم طفل أخته الطفلة • بعد
أن انتزعت من يده علبه لحم مستوردة • كان فى
قاعها فتات من الدهن • صرخت الطفلة ، جلب
ابوها حبال حميره الثلاثة فأوقفها ، أشيع
الطفلين سبابا ولطما ، ثم واصل السير بمرته ،
دون أن يحل المشكلة ، وعلى رمى البصر ،
توقفت سيارة أنيقة فى هدوء ، وغرق صاحبها
مع رفيقته فى قبلة عابثة ، تجهم لها وجه القمامى
الذى التفت بسرعة الى الخلف ، حيث اطمأن على
نجاه طفليه من رؤية العيث ، وهبطت المرأة
منتشية الخطو عند رأس الشارع الضيق ، شابة ،
فاتنة الأنوثة فى رداء أسود ، غير حزين ، كان
ما يزال فى صدرها بقية من شوق ، فطوحت
لرفيقها من بيمه بقبلة مقذوفة على أطراف
الأصابع •

من بين زحام القمامة ، جذب الطفل علية اللحم
مرة أخرى فى عناد • فقطع الصفيح كف أخته
قطعا غائرا ، أوقف الرجل حميره ، وقفز الى
الخلف ، ضسقط على فم الجرح فتلطخت يده ،
بينما الطفل كان قد قفز الى الشارع ، واختفى
فى زحام الخارجين من صلاة الفجر أمام المسجد
القريب ، بعد لحظات الصدمة بدأت الطفلة تصرخ
صراخا متصلا ، هرولت اليها المرأة الواقفة وسط
المفارق ، مدت يديها نحو القمامى ، وقالت فى
ضراعة :

— ما لنا بركة الا انت يا بركة .. يالف هنأ وشفا .

اعترضت العجوز طريق سياراة تقل محملة بالبرتقال .. أطلق قائدهما يوقا متصلا .. لكنها ظلت راقمة يديها دون أن تتزحزح من وسط الطريق ، أوقف السائق سيارته بجهد شديد قريبا من قمعيها .. وقفز الى الأرض في هياج : — مآلك ومآلنا يا ست انت على الصبح !؟

لكنها أهملته ، وهولت لتعترض طريق سياراة أخرى ، ضحك السائق الجديد لسائق النقل قائلا :

— انت أول مرة تقوت من هنا ؟ أصلها .. وأشار له إشارة تهتم المرأة بالجئون ، تطاير الغضب من وجه سائق النقل ، مصمص شفتيه : اشفاقا واستدبار ، فاعتلى سلم سيارته . جنب بضع برتقالات من اقرب جوال ، وقذف بها الى المرأة تباعا . تلقته في حجر جلبابها الواسع . دون أن تفهم لماذا يحولل السائق في غضب ، وينظر الى السماء ، ويلعن جلود الشيطان .

قصرت طلال الأشياء والناس . وانفصح الضباب عن وجه النيل النيل ، وجاء جندي المرور ليبدأ نوبته وسط الفارق ، أشار اليها لكي تبتعد . لكنها أهملته تماما ، أسرع اليها ، دفعها أمامه بعيدا حتى أجلسها فوق حجر على شاطئ النيل ، فوجيء بها بعد قليل تزاحمه عند رأس الجسر بإشارات متضاربة المعاني . قفز اليها في غضب ، قاومته هذه المرة بخليط من الصراخ والتودد :

— زحمة عليك يا بني !! أنا أشاور وانت تكتب .

— يا ست أنا في عرض النبي اغلطي مرة ونامي للضحى !

حاورته في زحام المرور حتى اقتنصتها يدها ، حملها حملا الى أن أجلسها أمام « البار » الذي لم تفتح أبوابه بعد ، أسقط أحد المارة في حجرها شيئا من طعام . راحت تلمسه الى جوار البرتقالات في جيبيها العميق . ناسية الى حين أن تنهض للاشتراك في ادباك المرور .

ومر بها كلب مترنح المخطو يتلمس الجدران ، ما أن اصطدم رأسه بساقها العجفاء العارية حتى

نهشها .. ثم واصل سيوره البليد الى جوار الجدار ، ظلت المرأة تصرخ حتى بعد أن حشوا لها الجرح بالبن وغطوه بالتراب ، وعاد عامل المقهى الذي يسكن معها نفس الزقاق يشد ذراعيا ، ويوقفها لتعود الى البيت ، لكنها عادت أيضا تقاومه وتقذفه بما تجده حولها من الطوب ، انفجر العامل فيها غاضبا :

— عليك وعلى الكلاب وعلى أيامك الغبرا !

قال واحد من صبية المدارس :

— الحقى نفسك يا ست وروحي للمستشفى !!

ريبت ظهره بصح جارف .. ثم مالت عليه بدعوعها فقبلته وقالت :

— بعد الشر يا ضنأى ! هو أنا عيانة !؟

ازداد عامل المقهى غضبا ، فهز كتفها زاعقا :

— اسمعي كلامه . الكلاب انسعت من الجوع ! وتطوع لغير من التلاميذ يرافقها الى المستشفى .. لكن المرأة ما أن عبرت الشارع برقتهم ، حتى تخلصت منهم ، وانطلقت تجرى وتنكفي وتولول متصادمة بالمارة ، الى أن اختفت في الشارع الضيق ، الذي يلتوى عند نهايته الزقاق .

استيقظت مع أذان الصبح . كان الجرح قد تودم ، وتضاعف فيه الألم ، لكنها قاومت حتى وقفت ، وسارت بضع خطوات ، شربت من القلة ماء كثيرا تساقط بعضه على صدرها ، وعندما همت بإعادة القلة الى مكانها فوق عتبة النافذة سقطت من بين يديها فتهشمت ، تقلبت أرملة ابنها في الفراش .. لكن ارهاق السهر أغرقها ثانية في النوم ، ونفضت الحفيذة الصغيرة يديها من طشت الفسيل في الحوش المكشوف . ودلفت الى الغرفة في هلع . حدثت في شظايا الفخار . ثم تسلل صوتها حزينا :

— كسرت القلة ياوش السعد !؟

انزوت العجوز في الركن ، وهستت في خوف :

— أول ما أبوك يرجع بالسلامة .. أقول له يشتري لنا قلة .

لطمت الصبية الصغيرة بكلتا يديها ، حتى لوثت وجهها بماء الفسيل ، وراحت تعدد كالعجائز :

— ألف مرة أقول لك أبوى مات !

— مات ؟ ابني مات ؟

— وقمعت لي انت وامى وطلشت الفسيل !!

كان المرأة لم تسمح يموت ابنها من قبل ،
ارتمت على الأرض تدق صدرها بيديها في جثون .
وتنادى على ابنها نداءات ملتناعة غزيرة الدموع .
انداحت أصداها العويل تلاطم جدران الزقاق .
وعبت الأرملة من نومها متداعية الغضب :

— يا ناس حرام عليكم !! نفسى أنام .

جرحرت الصبية الصغيرة جدتها الى الحوش
المكتسوف ، لمحت شقيقتها الصغيرة تحبو ،
ويوشك رأسها أن يهوى في ماء الفسيل . فقفزت
نحوها . حملتها بعيدا ، وأرقدتها مع لمبتها فوق
الجلباب القديم ، ثم عادت تحتضن الطفت بين
ساقها التحيلتين ، غير عابئة بجدها التي انسلت
وغابت في الزقاق .

قرص الشمس بدأ يتهادى بين العمائر ، لكن
الشوارع أقفرت ، كانت مباراة الكاس محتدمة
أيضا في كل مقهى وكل بيت ، تطلعت المجوز
هنا وهناك فلم تجد جندي المروء ، أصابتها نشوة
عند المفاقر ، تحاملت على ألم الجرح ، وأخذت
تلوح بيديها حيث لا مسيرات هناك ولا خطو
قدم ، سمعت صراخا كثيفا ينفجر داخل المقهى ،
فراحت تجرى الى هناك مولولة :

— الحق يا عسكري ! العيال موتوا بعضهم من
الضرب يا عسكري !

لكن العيال كانوا فقط يهللون فرحا بالكرة
التي دخلت الرمي ، وأحدهم كان يقسم بالطلاق
أن القائلة الحمراء ستكسر الدنيا ، ورقص آخر
بعرض المقهى ثم توقف ليقول :

— لو نطلع أربعة لواحد اشي لله يا شيخ
حمزة .. قفص شربات الليلة على بابك !

لم تفهم المجوز شيئا ، لكنها جاسست بين
المقاعد في فرح ، تربت ظيور الجالسين وتردد :
— افكرت خناقة ! أوعا يا أولاد - الشيطان
وحش ! وأصابت الكرة الرمي من جديده ، انفجر
بركان مدو من الصراخ والتصفيق ، وتبادل
القبيلات والأحضان ، وجلت المرأة نفسها وسط
الدوامة ، فبادلتهم الضجيج .

— مبروك يا حبيبي ، وانت مبروك ، وانت ،
كلكم ، خلاص يا شغلق فزقوا الشقق !!

همس كهل يجلس بعيدا لجاره الكهل :

— شف المسكينة !! تتوه تتوه .. لكن لا تنسى
ابنها ولا الشقة .

قال الكهل الثاني نافثا دخان الترجيلة :
خسارة ابنها الله يرجحه .. سافر
طمعان في خلو شقة قبل ما الحوش يقع على
أولاده .. لكن ضربة الشمس هناك أعوذ بالله !
حرك الكهل الأول سبابته المتوترة يمينا ويسارا
في الهواء وقال :

— جو مصر لا يعل عليه في الدنيا كلها ، قل
لي ؟ هي أرملة المرحوم ابنها اشتغلت ؟

— شغل الشوم عليها وعلى أيامها .

— أصل شقتها ، صحيح لابسة أسود لكن
ما شاء الله !

— ربنا يستر على ولايانا !

— لا يا شيخ ؟ قلت لي ! لكن صحتها تحسنت
يا جلع وجماها نطق !
اقتربت المرأة منهما تتسأل :

— خلاص يا بني تفريق الشقق الليلة ؟

انبرى لها صبي يشاهد المباراة واقفا أمام
المقهى :

— عارفة لو غلبنا ؟ مصفور بيه واعدنا بشقق
تمليك .

حملقت فيه حلقة طويلة باسمه بلهاء ، ثم
هفت :

— مصفور ؟ عنده شقق ؟

— مصفور بيه يفرق ألف شقة ولا يهجم !

اكتأبت المجوز اكتئابا متزايدا وهي تواصل
الفوضى في طلمات نفسها ، تهاوت فجلست على
أرض المقهى . وأخذت تصفق تصفيقات واحدة
متباعدة كوقع النحيب .. وتفتى أغنية عتيقة
ياكية . لعصفور جريح حلم عشه المطر ، امتلات
عينها بنشوة الحزن ، وفيجأة نسيت الغناء
والتصفيق والدموع . وعادت تتسأل الصبي
الواقف بباب المقهى :

— معنى تفريق الشقق الليلة يا حبيبي ؟

— بعد ما تغلب ان شاء الله ، ادعى لنا .

لمحت المرأة جندي المرور جالسا وحيدا شاردا
يدخن ، هفت به :

- والنبي لانت قاعد لحد ما تشرب قهوتك
وهرولت جذلانة تتقافز نحو المارق .

- كانت ثمة عربة نقل بطيئة يجرها حمار
مكدود ، وهناك رجل فوق العربة يهتز رأسه
نعاسا ، تعلقت بمقود الحمار تشده الى الخلف ،
لكن الحمار لم يفهم فظل رأسه يندفع متارجحا
متقدما الى الامام ، هب الرجل من نعاسه فنهزها
بصاه ، جرت مذعورة عائدة الى المارق ، وهناك
راحت تشوح بيديها في اتجاهات متضاربة
للا أحد .

فجأة ، خرج كل من في المقاهي سيولا من
الصخب لحظات وسجت الشوارع بالناس والرباب ،
انشقت الأرض من كل النواحي عن جموع ترقص
بأعلام حمراء ، وهتافات مدوية ، دخلت المرأة
في زفة ، وخرجت منها لتندس في زفة أخرى ،
وهي تتسائل في لهفة دون أن يجيبها أو يسمعها
أحد :

- زفة المولد ؟ شيء قد يا شيخ سلامة ! عاشورا
يا أولاد ؟ الليلة الكبيرة ؟ لا أنا نسيت ، الليلة
تزيق الشقاق .

أسراب السيارات تلاصقت ، وتنادت الأبواب
بنداءات حوارية راقصة ، اقتربت مياطرة حمراء
فارحة ، من نافذتها الامامية . أطل صدر شاب
يراقص في يده علما أحمر ، قفزت نحوه المعجوز
قفزات جريعه فاشلة ، قبل أن تنجح في خطف
العلم ، ورفضت به لحظات متباعدة عن صراخ
صاحبه . ثم هفتت به :

- اربط به رأسى بالليل ، الحوش يرد على !

من النافذة الخلفية للسيارة الفارحة اشراب
رأس كلب مكتنز البناء ، طاردت السيارة المرأة
في الزحام . حتى احتوى الكلب بين أنيابه يد
المرأة والعلم ، وقبل أن يامر الشساب كلبه
بالأبد ، كان العلم الأحمر قد تلطخ بدم أكثر
احمرارا .

تنازلت المرأة للكلب عن العلم لكي تخلو للآلم
الجديد ، وتقاطرت جموع أخرى أكثر تزاخما
وضجيجا . أفلتت المرأة بالها نحو البار ، دفعت
الباب الزجاجي الملون ، ودخلت ، كان هناك
أناس كثيرون جالسون في هدوء ، الأكواب في
أيديهم والزجاجات أمامهم ، استقانت بهم :

- أغسل الدم ! الكلب عضني يا أولاد !
نهض أحدهم حاملا زجاجته ، أمسك بذراع
المرأة ، وابتدأ يصب البيرة فوق الجرح في بذخ ،
أقبل صبي البار في ود كاذب :

- تقسل لها الجرح بجنيحات يا معلم ؟
انفجر الرجل لأنه سلطان ينافسه صعلوك
في السلطنة :

- انت شريكي يا ابن الحافية ؟!
ونهض واحد من رفاق الرجل يعضده ويسخر
من الصبي !

- فلوسه يا أخى وهو حر في فلوسه !
تقهقر صبي البار خطوات ، وهو يردد نفاقا
للرجلين :

- أنا قلبى على فلوس المعلم ، خيره على
ونهض آخر من شلة المعلم مترنحا :
- يا أخى قلنا لك فلوسه .. معلم قد الدنيا
اهتزت الزجاجاة في يد المعلم ، وازداد ترنحا ،
لهت :

- يمكن قلبه على أكثر من أصحابي !
نظر صبي البار الى البلاط الذي تلوث وقال :
- غسيل البلاط آخر الليل على دماغى يا معلم
- أمش هات واحد بيرة ، وأنا أغسل لك بها
البلاط

- العفو يا معلم !
- المعلم قال لك أمش هات بيرة
- حاضر

الرجل يصب ما تبقى في الزجاجاة من قطرات
على الجرح ويترنح ، رفاقه يملأون الجو بالكناك
والقهقهات .

- كفاية يا معلم الجرح سكر
ولعلم آخر جبهته ، وتناقلت على لسانه
الكلمات :

- على النعمة أسهل ألف مرة ، الواحد يجرح
نفسه ، ويصب الكأس في الوريد ويخلص !
استغرق واحد من شلة أخرى في الضحك
قبل أن يعلق :

- والدكتور قالها لى ، الحقنة أفيد من الدواء
الشراب !

اختل توازن المعلم فارتدى على صدر المرأة ،
احتضنت الزجاجة معه واستسلمت به على أقرب
جدار ، نتح الرجل عيسيه فى ذبول وهموم :

- على الطلاق لتساعده جنبى على الترابيزة
وشاربة !

تاميل نحوه واحد من رفاقه :

- سلامة نافوخك يا معلم ! ست تشرب فى
بار ؟

واحتضنه . وعاد به ممتايلا . قال المعلم وهو
ينحط على مقعده متشبثا بجلباب المرأة :

- تعالى ! أنا حلفت بالطلاق .

وجاء الساقى بالزجاجة الجديدة ، والصبى
من خلفه بالترمس والجرجير . صب الساقى فى
الكأس حتى امتلأت ، رفع المعلم الكأس الى فم
سيفته التى أخذت تصب عبا متصلا الا من اللهاث ،
ثم تلفتت حولها فى سعادة طفولية ، وخاطبت كل
من فى البار توقفت لتربت الجرح الجديد وهى
تترنح يا حبيبى .

- كل يوم كل يوم ؟ أنا عيلة يا اولاد كل يوم
اشرب اللبن ؟!

ثم نهضت وانجبت نحو الباب . مشبعة
بالجراح من الضحكات والقفشات ، عند باب
البار توقفت لتربت الجرح الجديد وهى تترنح

قليل ، لكنها استطاعت بعد ذلك أن تعبر شارع
الكورنيش ، كانت الطريق الى البيت قد غامت
فى رأسها فوجدت نفسها واقفة تحديق فى
النيل ، بينما كان قرص الشمس يسوى بين
باطحات الشاطئ الآخر ، وشابة فائنة الأتونة
فى رداء أسود غير حزين ، تقف تحت شجرة
قريبة ، لمحتها المعجوز فتحنست جيبيها الصيق .
أخرجت منه برتقالة ، واقتربت تهلل :

- نصيبك أهو .. فى جيبى من الصبح
يا حبيبتى .

أنكرتها أرملة ابنتها ، وأسرعت على الطريق .
تهامس المارة بأراء عديدة فى الشابة الملوحة
الأنيقة ، والمعجوز التى تلاحقها فى ضعف وخوف.
الى أن توقفت سيارة الفجر بجوار الأرملة ، وفتح
لها الباب .

منذ ذلك المساء ، لم تعد المعجوز ترى عند
المفارق . فبعد أيام من مياارة الكاس ارتفعت
حرارتها ، زهتت فى الحركة والطعام والكلام ثم بدأ
لها يها يسيل ، وعنتها ينحني الى أسفل ، فبدأ
الجميع يتحاشون لقاءها أو الاقتراب منها ، وظلت
هى تحبو هيكلا أعشى يتحنس الجفدان هنا
وهناك ، حتى انكفأت روحها ذات نهار .. فتكومت
لصدق جدار فى إحدى الخرائب .

القاهرة : سوريال عبد الملا .

فى العدد القادم تقرأ :

★ كشافا للموضوعات والمؤلفين فى عام ١٩٨٣

★ دراسة مع اللوحات لأعمال الفنان حامد ندا

★ دراسات عن حصاد العام الثقافى فى الشعر والقصة

والمسرح .

خمسة صفحات من كراسة المجنون

محمد بن علي محمد

- ١ -

• آخذك إلى شجر الظل ، وأبعدك عن القيظ .
وأخرج من دائرة الحزن ، وأشدو في الطرقات
المكتظة بالشعر العاصف :

لم أولد في اليوم الخامس من مايو ، بل
في اليوم الخامس والعشرين .

• انبثقت قصتنا حين دخلنا ثمانية مدن الحلم
معاً ، أفتح أبواب الدهشة ، أدخل ،
وأقول القصة للعالم ، قلبي صكران ،
وأنت تقولين :

• « هذي المدن السمرء تحبك ، تفتح
أذنيها كحي تسمعك » .. وما زلت تغنين

• أفرحُ بعطائك إذ تقتحم الأصواتُ الأموار
وأنت مع الصبح تهلين .

• لا أحبُّ بالجمع الحاشد إذ يتشترق حولي ،

لا أحبُّ بعيون القتلة إذ تقتحم الجسد المتخن

بجراح

أعد الليالي ليلة بعد ليلة

وقد عشت دهرًا لا أعد الليالي

أراي إذا صليت يمتُّ نحوها

بوجهي ، وإن كان المصل ورائيا

وما بي إشرارك ولكن حبها

كعود الشجا أعياء الطبيب المداويا

أحب من الأسماء ما وافق اسمها

وأشبه ، أو ما كان منه مداني

هي السحرُ إلا أن للسحر رقية

وإني لا ألقى لها الدهر راقيا

- ٢ -

• تسألني عينك ونحن وحيدان بعيدان :

هل يعرف أصحابك قصتنا ؟

هل فهموا منك حكايتنا ؟

وأنا أنوى ، ينطفىء رجلي يخرج
منها الصوت الحاني همساً . . . همساً
همساً :

نهارى نهار الناس حتى إذا بدا

لى الليل هزنى إليك المضاجع

أفقى نهارى بالحديث وبالمنى

ويجمعنى والهَم بالليل جاء مع

لقد ثبتت فى القلب منك عودة

كما ثبتت فى الراحين الأصابع

- ٣ -

• أحبتك لكن الأسوار العالية بوجهى

تمنعنى أن أصلك القول ، أبوح ، دعينى

أنطقها يوماً

• بسم الله :

توكلت ،

وأقبلتُ ،

خذينى جسداً ميتاً ، صبي نأر الوصل ،

دعيني أتبرعم فى كفيك ، وأستجمع أشنات

النفس

وأبعد عن عيني عذاباً جما

• قولى إن الحب كبير فى قلوبنا ، لن نكتمه

قولى : إنا فى العقد الرابع من عمرينا نولد ..

أم يتركنى وجهك ألقى الموت وحيداً وغريباً ؟

عرفتك تعشقنى مذ كنا طفلين نجوب العالم

نكتشف الأشياء ، فمن أقصاك سنيماً خمسا

• يصلقنى وجهك : كيف أتيت الآن نبيا

مطحوناً تحمل وجهاً مفتوحاً بحراب الرجم

وصوتك يحمل أنداء بكارته الأولى : هل

عدت لى عواصف عشق من زمنى ولّى كى

تبعث فى القلب الهامد نبضاً . . حساً ؟

• يسألنى صمتك : غبت سنيماً غنى .

غبت سنيماً عنك ، وما زالت جذوة عشقك

فى القلب تلملم وتغور ، فكيف امتلأت

روحك حزناً .. وأنا

أمتلى بوجد يهصف بالجسد ، وجبك فى

صدري

أخشى أن يبصره الجمع العاصف :

وإني لينسيني لقاءك كلما
لقتك يوما أن أبثك ما بيضا
وقالوا به داء عياء أصابها
وقد علمت نفسى مكان دوائها

- ٥ -

• أرحل من أرض الله إلى أرض الله ، ومن
قدر الله إلى قدر الله ، وأترك أرضك وثمارك ،
أترك أعنابك ، أغترب وحيداً إلا من حبك
يا وجه حبيبة قلبى ، يفجؤنى القبط. فأذوى
شيثاً شيثاً .

• يتقاذفنى الشوك ، وينبت فى صدرى
شجر الحنظل ، لا أقدر أن أعطى بعض
عطائك ، لا أملك غير القلب الطيب أخطه
من صدرى ، أتركه بين يديك. وأخرج
للأرض النائية نباتاً صحراوياً .

• أهرب من كل الأوجه إذ تتشرنق حوى ،
تجلدى . ، وتطاردى . هذا المجنون الليلة
يسقط. مطرنا ونبيا :

أظن هواها تاركى بمضلة
من الأرض ، لا مال لدى ولا أهل
ولا أحد أفضى إليه وصيق .

ولا صاحب إلا المطية والرحل

حسن علي محمد

يفجؤنى عزريل الليلة إذ يمتد الشجن ويثصب
قدائى الشوك ، فأبصر أرضى بوراً . أبصر
هذا النبع الطيب بما ؟

فأنت التى إن شئت أشقيت عيشى
وإن شئت بعد الله أنعمت باليا
وأنت التى ما من صديق ولا عدا
يرى نضو ما أبقيت. إلا رضى ليا .

- ٤ -

• وجهك يحينى إذ يشرق فى دنياى كقمر
فى الظلمة ، أشرعة الماء تجيء ، يفيض
النهر ، وحبك لا يهرم ، والذاكرة - الطفلة
منقوش فيها وجهك منذ العهد الأول
• أحمل أعواى شهباً فوق جبينى ، قلبى
عصفور زقزق بين يديك كثيراً ،
فى أعوام الهجرة لم يتحول
وإننى لأعشى أن أموت فجاعة

وفى النفس حاجات إليك كماهايا

التوحّد

صلاح عبد السيد

لو اعترفت مت أنا • اننى لطرد هذا الحاطر
من رأسى ليل نهار • أغضى رأسى بقوة ليستط
منها • فلما ذا ترسل لى وتحاصرنى ؟

أنا الآن نصف • نصف فقط • فلماذا تحاول
أن تقتل هذا النصف الآخر ؟ ؟ •

أما كفانى عليا ؟

وشمت يدى • كانت الرائحة ما تزال فيهما
الرائحة الملعونة لا تفارقنى • ملتصقة بى •
تفوح فى الحجرة الرطبة ولا تريد أن تفارقنى •
والضوء فى الحجرة ما يزال مشتملا من يومها
ليل نهار • لا أستطيع إطفاءه • لو أطفأته
انطفأت •

كفانى ما حدث •

كنا روحا واحدة • لا نفترق أبدا • هو
الذى صمم على السفر •

قال :

لا بد • لا بد من السفر •

قلت له :

لا أستطيع ••

قال :

طول عمرك جيان خوفاً تؤثر السلامة ••

قلت له :

كانت اللدقات على الباب كأنها على رأسى • قتت
مفروعا •

— من ؟

كان النور مضاء • وكانت الرائحة ما تزال
فى يدى •

— افتح

— ما الذى جاء بك ؟

— تريدك •

— ماذا تريد ؟

— أنت تعرف ••

— لا • لن أقول شيئا • تريد أن تتأكد منى
أنه مات ، وأننى رأيته • اذهب وقل لها لن
أتى •

اخذ يديك الباب • لزمت الصمت • حتى لو
مدم الدار فلن أذهب معه •• ولن أقول شيئا •

سكنت الدقات • ويبدو أنه مضى •

ماذا تريد منى •• ؟ تريد أن تستوثق منى
أنه مات وأننى رأيته • أنا الوحيد الذى رأيته
لماذا تريد منى أن أعلنها على الملأ ؟ لماذا تريد أن
تأخذ منى الاعتراف بموته ؟ لا لن أعترف أبدا
مهما حدث ••

سيفرجها الله ..

قال :

متى ؟

قلت :

نتنظر ..

قال :

ذهبت عنى ..

غبت ..

وكل يوم أنتظر منك كلمة .. ولا كلمة

تأتى ..

كل يوم امر على فاطمة فاجلبها فى حياكلها

تنظر الى ..

تنظر وتبسم ..

هل تحبى .. ؟

هل تشفق على .. :

هل تسخر منى .. ؟

وانتظرت عودتك حتى تخلصنى من عذابى ..

تنزوها وتخلصنى ..

أنت الذى تفعل ..

عودتكى أن تفعل ..

متى تعود .. متى ؟

وعلى .. لكنتك لم تعد ..

علت جسدا .. جسدا فى صندوق ..

وحملتك على يدى .. على يدى أنا ..

أنا الذى فتحت الصندوق .. وأنا الذى

أبتك ..

بيدى هاتين .. حملتك .. ونزلت ..

نزلت .. نزلت ..

الى عمق القف فرسغ تحت الأرض نزلت ..

الى الجب البعيد .. البعيد المظلم .. الفاتر ..

القاتع قه لى ..

نتنظر منذ ألف عام ولم يتحقق شئ ..

وفاطمة ان لم أسرع ستتزوج لغيرى ..

فاطمة .. !

منذ ألف عام ، وأنا أحبها .. أحبها فى صمت

أنظر اليها بعينين مثقلتين بالعجز ..

وأعرف أننى لا أقدر .. من أنا حتى أستطيع ؟

تنظر الى هى الأخرى .. هل تحبى .. ؟ أم

أننى وأهم ؟

وتتلمست أنت اليها .. بحت لها ..

لم تكن مثل .. كل الذى فى رأسك تفعله

لا تردد

تمضى بلا خوف ولستقلب العالم كله ..

وجئتنى فرحا تقول سأزوج فاطمة ..

— أنت ؟

كنت فرحا ترقص كعادتك ..

— وأنا ؟

— أنت لا تصلح الا للانتظار ..

ومضيت ..

فى الصباح لم أجدك ..

أين .. ؟ كان قرايى خاليا الا منى ..

كانت مكومة على الأرض .. تكاد قبضه
اليـد تحويها .. وكانت عيناها مصويتين الى ..
لا .. لا تنظري الى هكذا ..

وكان تنفسها يحدث خشخشة في الحجرة
الساكنة ..

لا .. لن أقول شيئا .. أبعدى عينيـك عنى
لا تخفى داخل .. لن أقول .. لن أقول ..
ما الذى جاء بك ؟ لمعن ذلك الذى جاء بك ..
هارب منك منذ الأزل .. حابس نفسى ههنا
فى الجب .. أتجنبك تماما .. منذ حدث الذى
حدث وأنا مخفى عنك .. أخشى عينيـك وأسجن
نفسى هنا فلماذا جئت .. لماذا ؟

لستوثقى من مرته .. أتريدنى أن أذهب
العالم كله على .. لا .. لن أقول .. أبعدى
عينيـك عنى .. أبعدى عينيـك ..

وجدتك تقومين .. وجدتك تهمسين
لى ..

— انت لم نره .. أنت تكذب على وعلى
نفسك ..

ومددت يديـك الى ..

— لماذا تمنى موته ؟ هو لم يميت مازال
حيا ..

وحملتني بين يديـك .. أنت التى حملتنى
.. وأريتك تصعدين .. تحلبيننى وتصعدين ..
لا تتخبطين فى الحائط .. تتجاوزين الحفر وتصعدين
.. من عمق ألف فرسخ تصعدين ..

ونظرت اليـك .. كانت عيناك تبرقان ..
وكان صوت لهانك عاليا .. وجدتك تهمسين
لى ..

— هل دفنته حقا ؟

وسمعتنى أصرخ .. لا .. لا !

وجدتك تنزليننى .. وعندما نظرت الى
وجهك وجدتك فاطمة .. فاطمة !!

وشمت يدي فلم أجد الرائحة ..

القاهرة : صلاح عبد السيد

أحملك وأنزل .. والظلمة تنكث ..
والخطوات ثقيل .. ولا بصيص هناك ..

ألمس الحائط الصلد وأنا أحملك ..

.. أحملك وأنزل .. أنزل الى الجب ..

وأضعك .. أضمت يدي .. أسوى لك
الأرض بيدي .. أبعد المظلم بعيدا .. وأفرش
لك الرمل .. وأوسد رأسك بيدي .. وألمس
عليك .. وأتركك فى الظلمة وحيد ..

أنا الذى دفنتك .. وأنا الذى تركتك ..

ومن يومها وأنا وحيد مدفون فى الحجرة
الرطبة .. أشم رائحتك فى يدي ..

فى الحجرة .. فى ملابسى .. فى كل شىء ..

والفرع يترصدنى ..

ودق الباب ..

— من ؟

— افتح ..

عدت ثانية ؟

— افتح انما معى ..

— معك .. ؟ !

— افتح .. اننى أحملها على يدي ..

كان صوت لهانك عاليا .. عاليا ..

أسرعت الى الباب ..

كان يحملها على يديه .. كومة من المظلم
تتشعب بالسواد لا يظهر منها غير عينيـن ضعيفتين
تبحثان عنى ..

وأستطفا على الأرض ..

— ما الذى جعلك تأتى بها ؟

— تريد أن تطمئن على وليدها ..

— لا .. أبدها عنى .. لن أقول ..

— هى لا تصدق أنه مات .. أنها تنتظره ..

ليل نهار .. وتقول انه سيأتى ..

وتركنى ومضى ..

— انتظر ..

لكنه مضى ..

لا لن أقول ..

المجنون وصايا الأجداد

عبدالله السيد شرف

حين عشقتك ..
كانت أظفارك في قلبي تنغرز ..
وأهنا حرب اليأس ؟
ورثى أسلحتي ثم تعلّى
كشفرة موسى ..
وأنا مشدوه .. والأصوات تلاحتني ..
نتبارز في ضوء الشمس
...
- تلك الخادعة -
وتنمسي أمواج البحر بعينيك الآلام
ويسكرني لون الباقوت على شفتيك ..
- وحاول أن تستمع -
يفضحك ثغرك فأتية ..
ويخدعني صدرك ..
أركب زورق حلمي وأمنّي النفس
...
وتفري ..
أفنيق .. وأفتح كل قواقع أحلامي - أحصياها .
ما أكثر تلك الأصداف !
أهز الرأس .. وأهتف ..
مزقني مكرّك حتى انفطرت كلماتي ..
فتعاليّ نتجادل ..

أيهما نضلّ الصبر ..
وأهنا حرب اليأس ؟
ورثى أسلحتي ثم تعلّى
نتبارز في ضوء الشمس
...
وتعودين ..
فتهتف كل الأصوات ..
- اقتلها كي تنعم بالدفء وبالأمن -
فأحضنك ..
أبحث عن لون الباقوت على شفتيك ..
وأمواج البحر بعينيك ..
فتنغزبن بقلبي شفرة موسى ..
تنساب دماي ..
تسرى غيظا ثعبانيا ..
أرقد منتشيا ..
مجنون ينسى كل وصايا الأجداد ..
ويحصى الآمال .. يعيد الترتيب ..
ويلهو فوق الشوك .. وينسى الأمس !

النيل في شعرا مل ونقل

□ سمير الفيل □

لاستطيع أن ننكر أن حركة تجديد القصيدة العربية منذ بدايات الانطلاقة الشعرية على يد كل من نازك الملائكة ويدر شاكر السياب قد أسهمت أسهاما فعالا في تقديم مفهوم معين للحدثة والتجديد ، ثم مالبت أن خرجت كثير من التجارب الشعرية الجديدة فتخطت التغير الشكلى الى تبنى زوايا جديدة للرؤية ، ومن خلالها حدث «نوع جديد من الحركة الداخلية لا يتم وفقا للمنطق الصورى ولكن طبقا لديالكتيك شديد التشابك والتعقيد • يتم فيه حوار جدلى عميق بين الجزئيات المختلفة للعمل الشعرى • ويفتقد فيه المتلقى خاصية الاشباع المستمر لتوقعاته ذات الطابع الاستطردى • ويجد نفسه معه ازاء نوع جديد من التلقى الفعال الذى يتطلب جهدا ومشاركة لم يعتدهما من قبل » (١) •

لقد كنا فى أمس الحاجة الى تلك الأصوات الجسورة التى تعى مأساة هذا الجيل وتعبير عنها بصدق وتنفذ من خلال الأطر الجاهزة ، لتبلور فى اقتدار أبعاد العجز العربى وظلال طموحات لم تتحقق • وتعظم المألوف فى استخدام اللفظ ودلالته ، وتلبى حاجات هذا الانسان الذى يشعر بالفرية والحزن ، وتنتشله من صقيع الوحدة والتمزق •

ولسنا في حاجة الى أن نؤكد أن « دراما التاريخ الحضاري المصري برمتها ، وعلى طولها يمكن أن تختزل أساسا في صيغة صراع ملحى بين المصري والنيل ، تؤول أدواره ونصوله وساجاء ايتولوجية حقيقية تبدأ بالعنصر سيد الموقف بل الها يصعد وتنتهي أخيرا باليد العليا للعنصر البشرى » (٣) .

ذلك أن هذا النهر لعب دوره أساسيا في تشكيل الوجدان الجمعي للمصريين ، فأصبح رمزا للأصالة والنماء والحياة . لكنه من خلال قصائد الشعراء المحدثين يتخطى هذا المفهوم ، ويصبح ذا وجه إيحائي ، قادر على حمل أساطير عصرية عنة . وتمتد إيهاداته للتضافر مع برائنا العريق من ترقب فيض أو حيرة شبح ، وارتباط بمواسم انصباب . لتتجاوز كل هذا على يد أمل دنقل ومن خلال وعي إيجايي يوطيفة ائرمز داخل التراكيب الشعرية لتكون أبصادا جديدة .

ونعتقد أن بحثنا عن استخدامات «أمل» لهذا الرمز - النيل - لا يتناهى مع محاولة تحليل أعماله الشعرية وإبراز قيمتها الجمالية والفكرية .

- ٢ -

في قصيدة « مئة عصرية » (٤) وبالمقطع الثاني :

« من ذلك الهائم في البرية ؟

ينام تحت الشجر اللثف والقناطر الحجرية

- مولاي : هذا النيل

نيلنا القديم

- أين ترى يعمل أو يقيم ؟

- مولاي :

كنا صبيته ننفس في ثيابه الصيفية فكيف لا تذكره .

وهو الذي يذكر في اللذيع والقصائد الشعرية ؟ »

وأمل دنقل من أصعب الأصوات التي تألقت بصاندها بهوم وطموحات ذلك الانسان العربي الذي لا يتناهى اليأس قط بالرغم من ركام هائل من قهر وموت وانهزام .

- ١ -

إن قصائد أمل التي تتميز بوضوح الايقاع ، وشفافية الألفاظ الشعرية . ونقاء اللغة ونصاعتها . والاغتراف من التراث في براعة ومقدرة تؤكد لنا أكثر من ذى قبل أن هذا الشاعر النبوة في حاجة الى أن تجهده النفس في تحليل أعماله الشعرية لنستقطر من خلالها كل الاشارات والدلالات الممكنة ، لنتملس هذا العانم الفنى بالرؤيا والتشكيل .

وإن كانت شاعرية أمل دنقل تتعد على كل تحديد ، فإننا في محاولة صادقة للاقترب من عالمه الشعري المتفرد ، نحاول أن نشعر على أثر النيل في قصائده ، ذلك النهر الخالد الذي كثيرا ما رأيناه يتخلل نسيج شعرائنا القدامى والمحدثين لكن يأتي تعامل الشاعر مع عناصر الطبيعة ويرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي من مدلولها المعروف الى مستوى الرمز ، لأنه يحاول من خلال رؤيته الشمورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شمورية خاصة وجديدة » (٥) .

ويوظف اهل دقل هذا الحوار الذكي الذي يلتقطه بحساسية شديدة ليصب فيه رؤيته الخاصة ، مشبعة بحس تاريخي عميق ، وإذا استحضرننا كلمات بريتون : « ان دور الشعر أن يظل يتقدم دون توقف أن يكشف مجال الامكانيات في كل وجهة ، وأن يبدو دائما - مهما يحدث من امر - قوة تحريرية ورصدية » (٥) فإن الشاعر وانطلاقا من المقولة السابقة يكون قد تخطى حدود الرصد وتثبيت اللحظة الآنية متغلغلا في ثنايا اللاشعور الجسعي الذي يمكن تلمسه من خلال الهوة التي تفصل بين الحاكم (السلطان) وبين الشعب (الرعا) .

وإذا كان شاعرنا شديد الاحتفاء بالبناء الدرامي خلال هذا المقطع حيث استنوى الحوار مع اقتصاد في اختيار اللفاظ لتحقيق لنا شعورا متمعدا بالرتابة . فانه قد وفق في المقطع الأخير في أن يعيد لنا سرعة الإيقاع الذي تنفجر به بداية القصيدة في صور حية متنامية توارت خلف حوار مرتمش تم فيه استرجاع حدث تاريخي استدعته الذاكرة ، ثم هالبت أن تذف بنفسه في الصراع من جديد ، بعد أن تم الاطاحة بأبعاد التجربة في الماضي . . . وهانحن نطل على المستقبل :

« وثقل العلم مقطوعة الدوس »

في نصف ساعة :

(سبتقى السنابل)

وتبقى اليبايل

تفرد في ارضنا . . في وداعة)

ويكتب كل الصغار بصق وطاعة :

(سبتقى القنابل)

وتبقى الرسائل

نبلغها اهلنا . . في يرد الاذاعة (٦)

هذا « الديالوج » الشاق بين السلطان واحد ورجال البلاط يدخلنا مباشرة في عالم القهر والتسلط ، ومن خلال سخرية لاذعة مريرة ، يعرئ لنا الشاعر تلك السلطة التي تخاف من بساطة النيل وتطلق الرعاع به ، ودخوله دون اذن مسبق ، ولهذا فلا بد أن يبرز أوراقه الرسمية : فلماذا يظل متمتعا بحرية افتقدها اصداؤه من البشرية ؟ !

الحركة الداخلية في القصيدة لا تقصوم على أساس من المنطق أو الحلم ، بل انها تعتمد على مشهد حوارى يتم تجسيده ببراعة ، ليمر عن حجم المرارة التي يعانيها الوطن ، عندما يتحول النهر - الذي طالما تقنى به الأطفال ، وانتظرتة النسوة وسقى الرجال منه حقولهم - الى كائن حرم :

« . . قد تساقطت استنانه في الفم »

ولم يعد يقوى على الحب ولعاب الفروسية ،

هنا يتم الاسقاط السياسي بلا مباشرة ، حيث البناء التيميزي لا يستلهم لغة الحياة ، بالرغم من أن الكلمات سهلة ، ميسورة التركيب ، الا أنها توحى أكثر مما تصرخ وتقوم ومن خلال حوار ذي نسق درامي دقيق يتصاعد حتى الذروة . عندما يطلب السلطان :

« أريد أن يبرز لي أوراظه الرسمية :

شهادة الميلاد . . والتطعيم . . والتاجيل

والوطن الأصل . . والجنسية

. . حتى يمارس الحرية ! »

وهنا فان الجمل التي كانت ممتدة ، تتحول الى كلمات مشحونة متوترة . . حيث تتأرجح بين فظاعة الفعل الانساني . . وبراعة النهر الساكن الذي يومي الى العطاء والتدفق

شمول ، فينفذ باشعاعاته الهائلة لينير لنا مناطق
الابداع لديه ، وبتأثير موسيقاه الحزينة يشدنا الى
ايقاع جنازى لكنه غير منها ، ففيه رائحة التمايز
.. يركز كلماته التي تبلور احساس الظلم (بلا
زاد - العطش - ظمئة - القبط - تخبو - الشوك
- الذبول) كل هذه الالفاظ التي يحشدها
لنا في مقطعه القصير حيث المأساة تمصر الشاعر ،
ويحاول أن يعكسها بدوره من خلال صوره ،
وأخيلته .

ويظل الشاعر ينسج خيوط مأساته بلا تبديل
فالارض (الوطن) قد استباحت ، والسيف
(العدو) يجلبها .. ويعود ليستخدم والنيل ،
كي يجسد لنا الظلم القاسى :

« لا النيل يغسل عارها القاسى .. ولا ماء
الفرات

حتى تزوجة نهرها النوى

والأموى يقمى فى طريق النبع

« دون الله واسك يا حسين .. » (A)

تكتسب الصورة زخما من الوحدة النفسية
التي توحده بين الايقاع المأساوى والصورة البكر
واللفظ المتوهج بشحنات لا تخبو . وحيث يتحول
النيل من مصدر تطهير للأرض من رجسها الى
طاقة عنذب . ولتكتيف الاحساس الرهيب بالمعاناة
يلجأ أمل دنقل للتراث الاسلامى كمادته دائما
حيث يفيد منه أقصى استفادة بتضفيره بالنبية
الاساسية للتجربة ، وبالتالى لا يصبح نسيجا
مختلفا بل انه يمتزج بالواقع حيث يصمم أن
يحدث الانفصال الوقتى بين مطبات الواقع
وطروحات التراث .

ولعل أمل دنقل فى تأكيده دائما على كونه
يسعى لتأصيل قيم قومية داخل الانسان .. منها
الانتماء التاريخى ، كان يسمى لتذكيره بأساطيره
وتاريخه وتراثه . واعتقد أنه قد نجح فى هذا :

هنا عودة الى المحاضر المتعد من خلال أصوات
الطفولة فى المستقبل يعطى حركة سريعة
تصوغ معالم فلسفة منهزمة فى بعدها الأول ،
لكنها ومن خلال حركة الواقع تطرح المقابل أو
الضد .. اذ أن الانكسار الظاهرى يخفى قلقا
وتوتبا فى المستقبل والمعلم الذى تشع كلماته
بالتفاؤل قد لا يمي حتمية التغير مثلما يعمد
الصغار . ولا يفوتنا أن نشير الى غياب الارتباط
الظاهرى بين المقاطع الثلاثة ، الا أن النفاد
للجوهر يبين للمتلقى كيف أن مسبباتها تؤدى
الى نتيجة واحدة : الموت !

- ٣ -

وفى قصيدة « الأرض .. والجرح الذى لا
ينفتح » (V) :

« الأرض ما زالت ، بأذنيها دم قمرها المنزوع
قيقحة اللصوص تسوق هودجها .. وتركها بلا
زاد

تشد أصابع العطش المبيت على الرمال تضيق
صرختها بصحبة الخيول .

الأرض ملقاة على الصحراء .. ظمئة

وتلقى اللو مرأت .. وتفرجه بلا ماء .

وتزحف فى لهيب القيط

تسال عن علوية نهرها

والنهر سممه الموت

وعيونها تخبو من الاعياء ، تستلقى جلدور
الشوك

تنتظر المصير المر .. يطعنها الذبول ! «

يحاول أمل دنقل من خلال قصيدته تلك أن
يرد للوقائع بكارتها وقدرتها على الابعاء . ويميد
لنا شعور المهشة المختفى وراء الآلة والصادية
فيخلق صورة ممتدة تنعكس على المحتوى بأسلوب

هنا ليس بالمظهر أو المظهر أو المتصدق بالخير بل أنه وباللجوء إلى الموروث الفرعوني هو المقابل الصريح للتوحد مع الموت . وإذا كان الشاعر يحاول توظيف التراث الفرعوني كما فعل مع التراث الإسلامي فذلك من منطلق « أن الرغبة المزدوجة في تبسيط هذا الواقع المعقد إلى حد غير محتمل والاكتفاء منه بالجوانب الجوهرية ، والرغبة في إبراز كونها مرتبط بالكائنات الانسانية هو الروابط الانسانية الأولية لا الروابط المادية ، هذه الرغبة المزدوجة تؤدي إلى ظهور الأسطورة في الفن » (١٠)

وهو في استخدامه هذا يميل للذم الطقوس الجنائزية التي كان يتم خلالها فداء البلدة كلها من فيضان النيل العاتي بالقاء أجمل الفتيات . ولأن المشهد بأكمله تمثيل ، والحزن متمثل كالساحيق على الوجه ، فما أن يتطلع النهر ضحيته البريئة حتى ينصرف الجميع للبيع والشراء .

وهنا توظف الأسطورة بملامح عصرية حيث يصبح النهر مشاركا في لعبة كشف الخط الفاصل بين الحقيقة والزيف . وقد عمد الشاعر لتحقيق رؤية ابداعية مركبة وفي تتابع حاذق جاور بين ملامح السقوط والتوتر في هذا العصر ، وبينها في عصر الفتنة والحرب الدائرة بين علي ومعاوية ، وهو هنا يحاول الانتقال بين مشهد وآخر على طريقة التقطيع السينمائي الذي يماق في الوقت ذاته إحياء الكلمة ، وما تشعه من استبصار وفهم .

وقد يشير بعض النقاد إلى غياب التماسك العضوي بين أجزاء القصيدة إلا أن النظرة المتأمل يمكن أن تكشف أبصاء جديدة من الوحدة والتضامن . ولابد من الإشارة إلى أن استخدام الشاعر للنهر كمظهر من مظاهر تواتر الحياة مع الموت انشئ يخاطله احتفال طقس مهيب - وتبعا لليقين التراثي - تعمق الحس الجنائزي الشاحب!

باستلهام التراث الإسلامي ، في الوقت الذي جنح في هذا باستلهام التراث الإسلامي ، في الوقت الذي جنح فيه الكثير من شعرائنا العرب للاستجابة للمؤثرات الغربية التي تفرض تراثا ميتوت الصلة بتراثنا .

وخاتمة القصيدة تذكرنا بقول الشاعر الفرنسي « بيير ريفردي » : (نريد لغة وحشية متنافرة أو لغة الهية تكون الكلمة فيها مفاجئة أشبه باله مرتعش) وهويتنا بالهزيمة بمد سلسلة مستمرة من الاحالة إلى التاريخ واستحضار أوجه القبه بين هزائنا في كل فترات التاريخ وبين الآن ولغته هنا تعبت بالثواب وتطل على المتغير بالاستخدام المخالف :

« لم يبق من شيء يقال

يا أوفى :

هل يلد الرجال ؟ »

- ٤ -

في قصيدة « حديث خاص مع أبي موسى الأشعري » (٩) :

« دايتهم ينحدرون في طريق النهر
لكي يشاهدوا عروس النيل - عند الموت -

في جلوتها الأخيرة

وانخرطوا في الصلوات والبيات

وجئت .. بعد أن ثلاث الفقايع ..

.. وعادت الزوارق الصغيرة

دايتهم في حلقات البيع والشراء

يقايضون الحزن بالشواء .. »

يبور الشاعر في هذه القصيدة احساسا بنفاق وكذب تلك الوجوه القبيحة التي تقايض دائما بالمبدأ من أجل مكسب وقتي زائل . ويستخدم النيل في هذا القطع استخداما مخالفا ، فهو

فى القطع الرابع من قصيدة « رسوم فى بهو عربى » (١١) :

« لا تسأل النبل أن يعطى وأن يلدنا

لا تسأل أبدا

انى لالتج عيني (حين اقتحها !)

عل كثير .. ولكن لا أرى أحدا !! »

تطل التجربة لتجلى روح متوثبة ، مقهورة فى الظاهر ، لكنها تخفى تمردا وقلقا لا حد له .

والشاعر فى صدر القطع يتحدث عن سيناء قبل الانسحاب الاسرائيلى وخلال ذلك يستعيد التفاصيل الانسانية ، ويعيد الكشف عن ابعادها الدرامية ويمقد صلة تجمع بين الانهيار اللحظى وبين قانون السقوط فى « النقش » حيث الناس متساوون - ليس انطلاقا من شيوع العدل - لغلبة الدل .. وللمح تلك الصورة التى تستجيب للمفترى الاقتصادى حيث يبلغ الشاعر قمة روعته وهو يعبر عن أزمات الوطن يرسم صورة باهرة لأولئك الذين استسلموا للخنوع :

« الناس سواسية - فى الدل - كاسنان المشط

ينكسرون - كاسنان المشط

فى خية شيخ النطف »

والحركة الأخيرة من هذا القطع تعليق من الشاعر الذى يستخدم حساسيته الدرامية فى تكتيف مراحته تجاه الواقع .

وهو حين يحدث أرضه الجبل بالنضب أن لا تسأل النبل أن يعطى رجاله القادريين على تغيير الواقع المهيمن . فمن منطلق أن لا يشعر بذرة أمل يمكن أن تنبت فى الواقع المتروى .

ان هذا الحزن المتنامى وفقدان الثقة فى الغد تنير لدى المثلى انطبعا عكسيا ، وتحفز لديه

كل رموز المنازلة والتصدى . والنقلات المفاجئة بالقطع لا تؤدى الى خلخلة البناء المحكم ، حيث البنية الفكرية متماسكة ومنها تشعشع الرؤية متكاملة .

ان النيل الذى يودعه الشاعر حزنه ومأساته لا يشير فى النفس سوى احساسى مضاعف بالضيق . وختام القصيدة يشير الى تلك الطواحين التى تدق فى رأس الشاعر ، فتزلزل يقينه ، ويستبيح الأعداء الأرض :

« فادخلوها « سلام » آمين »

ان المشاركة فى الحبرات الجماعية التى صاغها تاريخ قديم ، وحضارة أصيلة ضاربة جذورها فى الأرض تضى لنا دوبا عديدة للحركة : رفض ثم مقاتلة فغلبة . محاولة شاعرنا كى يصفى تراثنا القديم من منظور العصر تنلمسه من خلال هذه القصيدة التى ينسج فى لوحاته تلك المقولات القديمة برؤية آنية ، ولتستعيد عبارات : (مولى - لا غالب الا الله) ، (مولى ، لا غالب الا .. النار) ، (بينى وبين الناس تلك الشعرة .. لكن من يقبض فوق الثورة .. يقبض فوق الجمرة !) حيث يتأكد أن الشعراء المحدثين - وفى طليعتهم أمل دققل : « وان انفصلوا عن الأطار القديم ، فانهم لم يبتروا الصلات المعنوية التى تربطهم به وبالنرات عامة .. فهم إذن قد انفصلوا عنه لكى يقفوا منه مع ذلك على بعد بعينه يمكنهم من رؤيته رؤية أصدق تمثيلا واعق » (١٢)

- ٦ -

وعودة الى ديوان (تعليق على ما حدث) ، فى قصيدة « الضحك فى دقيقة الحداد » حيث يسقط الشاعر شعوره المضمنى بالهزيمة على النيل الذى تحول مأوه الضحك الى علقم ويكون استحضار

النهر كى يروى ظا الشهداء الذين سقطوا على
رمال الموت ، جزأ من الصورة الكلية التى
تكمل تكتيك المشهد :

« ووقفنا فى العراء »

ببقايا القمعة

وتلفتنا « فابصرنا عظام الشهداء »

تتلوى فى رمال الصحراء

تقصد النيل .. لكى يمنحها جرعة ماء

فسقاها .. كمله !

ورائنا فى مرايا مائه أوجهنا ..

كنا عراة تصاء

خلفنا يصطك باب القصيدة »

منظومة فى الغالب ، ومن ثم نجده • يحدثنا
عن أنه لم يختار بحر القصيدة عن قصد وتدبر ،
لكن « التوتر الدافع » هو الذى اختاره « (١٣)

ان انطاف شاعرنا نحو مناطق المفاجأة والمفارقة
قائمة أيضا فى هذه القصيدة التى يضفر فيها
الواقع المتردى بالانكفاء المر على تلمس متسع
وقتية هروبا من المواجهة :

« ثم تنسل اذا انقض البكاء »

تلتهى بالصور الناهضة

فى حوائت الشواء »

ما يلتفت النظر فى هذا المزج الموفق بين مأساة
السقوط ومهانة الهروب ، هو ذلك التشكيل
الدرامى الذى لا يقف عند سطح التجربة بل
يخش السطح ويوجد ثغرة ينفذ منها الى الداخل •

- ٧ -

ارمضى .. أو فنى

ومن يتقاطع

واخترت أن تذهبي فى الطريق الذى يتراجع

تنحدر الشمس

ينحدر الأسس

تنحدر الطرق الجبلية للهوة اللانهائية

الشهب المتفجعة

والذكريات التى سلخ الخوف بشرتها

كل نهر يحاول أن يلمس القاع

كل الينابيع ان لمست جنولا من جنولها

تكتفى

وهي لا تكتفى ! (١٤) »

فى هذا المقطع من قصيدة « الحبول » ..
والتي تطور فيها آداء الشاعر ، حيث الاكتفاء
باللمسة السريمة والايامة الحافظة والتدفق الثرى

يزاوج الشاعر بين الأفعال الماضية التى تقترب
دائما (بنا الفاعلين) ، وبين الفعل المضارع
الذى يستحضر الحدث ذاته فى نسق متصل يكشف
عن .. « ميكائزم » خاص يسود القصيدة حيث
يضئ الشاعر الجوانب الممتدة فى التجربة حين
يجمع بين ما تحمله القافية بإيقاعها الفنائى المستمر
وبين المفارقة الدرامية التى يجسدها الحدث ، وهنا
ينم تكتيف الصورة الشعرية بالرغم من امتدادها
ويطلع الشاعر فى أن يوجد بين ثنائيتين ، فيخفى
حزنه المشتعل فى ثنايا العمل الشعري ، وتتكى
خاتمته التقليدية على موروث قديم تلمسه فى
التقريرية التى تقترب من الحكمة :

« يا عصفير الشقاء »

لا تلومينى • اذا الطوفان جد

يتجسد حزن الفيل ودلالة النهر تعتمدى الرمز
لششارك فى تعميق تلك الحساسيات التى تمنح
لبعض رموزنا بعد أن يتجاوز توسيع مناطق
الادراك ويبرز لنا فهم جديد حول علاقته باللفظ
أيضا .. « فالشاعر لا يصل الى معنى ثم يبحث
عن لفظه كما يفعل المبتدئ فى تعلم لغة جديدة
لكن الوتبة تأتية ككل بلفظها ومعناها ، وتأتية

والإنسان يحاول أن يهرب منها ، ولكنه لا يملك أن ينجو أو لا يكاد يملك ذلك « (١٥) » .

لقد وصده الشاعر إذن فاعلية الزمن ، وباستخدام الجانب الدلالي من اللغة استطاع في قصيدته الرائعة أن يمير عن أزمة جيل ، كان حسمه وبصيرته العميقة وحسه الشفيف مرتكزة للولوج إلى هذا العالم الذي لا يمكن القبض عليه باللغة وحدها ، إذ أنه يستصعب على التقليب ، بل يمكن استشعاره من خلال الثوابت الفكرية والتحوليات الابداعية .

قد يلحظ المتلقي ضربا من الغموض يحيط بالقصيدة إذ أن الدلول السياسي يظل مختفيا تحت قشرة شفافة من حنق ومهارة . وفي جنوح القصيدة نحو التركيب تلوح وتختفي الرؤى الجديدة وتسمى في توتر إلى فتح نافذة للتواصل . أن التوق إلى استشراف آفاق مستقبلنا ، والتبليص من القيود السلفية نثر عليها في هذه القصيدة التي تبلور بالتأكيد ملامح آخر مراحل الشاعر - قبل وفاته - من تماق الرؤى بالحلم .

دمياط : سمير الشيل

وحيث تعد الصور الشعرية انعكاسا تلقائيا للفيض الداخلي للمشاعر . يستخدم النهر كلفظ مفرد يحتفظ بأشعاعاته الخاصة الهيبية ، لكنه يضيف إلى ثقله تلك المدلولات التي تمنحها إياه بقية الألفاظ التي تسهم في تخليق الصورة العامة لانطلاق الخيول التي تصنع التاريخ ، النصر والهزيمة ، وهي تعني للشاعر نكوصا لا انطلاقا ! ترتبط حركة الخيول بتقهقرها المتخاذل بالشمس التي تنحدر ، والشهب التي تنساق ، والنهر الذي يغيب ويغيب ماؤه ، حتى يكاد أن يتلمس القاع .

إن الايقاع المتلاحق والذي يأخذ موسيقاه من الركن والانحدار والوقوف ، والذي يتجاذب بين حركة وسكون يوظفه أمل دنقل ليخلع مأساته على الخيول البرية التي تم استئناسها ففقدت برادتها وخدشت حريتها لقد أمست خيولنا العربية ذليلة مستأنسة : فماذا يفيد أن تركض أو تقف لقد فعل الزمن فصلته وهو « القوة الجبارة المطاردة

هوامش

- (٨) المصدر السابق ص ٢١ .
- (٩) المصدر السابق ص ١١٤ .
- (١٠) الاشتراكية والفن . أدنيس فيشر . كتاب الهلال ص ١٤٢ .
- (١١) ديوان « العهد الآلي » نشر دار العودة ص ٩٢ .
- (١٢) الشعر العربي المعاصر . قصاياه وقواهره الفنية . عز الدين اسماعيل . ص ٢١٩ .
- (١٣) شخصية مصر . د . جمال حمدان - كتاب الهلال ص ١٦٤ .
- (١٤) ديوان « تعليق على ما حدث » نشر مكتبة مدبولي ص ٣٤ .
- (١٥) اتجاهات الشعر العربي المعاصر . د . احسان عباس عالم المعرفة ص ٨ .
- (١٦) ديوان « تعليق على ما حدث » . نشر مكتبة مدبولي ص ٣٤ .
- (١٧) ديوان « الكاد بين مدى زواله الجمالة » نشر مكتبة مدبولي ودار العودة ص ١٩ .

فساد الأرق

على ماهر إبراهيم

استيقظ من نومه القصير فزعا • صرخات
متتالية شفت مسكون الليل ومزقت خيوط نومه
الواهمية • خيل إليه أنها صرخات امرأة • •
صرخات نشوة أو صرخات استغاثة • ولكن
عندما أطل من شرفته المفتوحة في الطابق السابع
الذي الشارع نائما في ضوء المصابيح كعمه به
في مثل هذه الساعة ، وكل الظلال ثابتة ، ولم
ير ضوءا ينبعث من النافذة •

حدث نفسه قائلا وهو يفرك عينيه ، وكأنه
يزيل عنهما مسحوق النوم المفسوش : « تعددت
الاسباب والأرق واحد » • نظر في الساعة ولجأ
بصره في غرفة نومه وعيشته المزدحجة ، ثم هاد
يقول لنفسه مستسلما : « الآن تبدأ جولة
الحيوان الحبيس في وكزه العصري » • سخر
في قرارة نفسه من عباراته المتفلسفة المتكررة ،
وحمل أرقه ، واختار كتابا ، واتجه الى الحمام
صاغرا •

ولكنه لم يلبث أن تسمر في مكانه عندما
ارتفع فجأة رنين التليفون ليفسد أرقه ، ويبعث
رعدة باردة في أوصاله • بفقرتين كان يرشح
السماعة لسمع صوتا يقول :

— الأستاذ محمود كامل ؟

— نعم • من المتكلم ؟

— محمود كامل •

— ماذا ؟ • • لهي طريقة جديدة في الماكسة

— أرجو أن تعذرني ان كنت أيقظتك من نومك •

— المشكلة ليست نومي أو يقظتي ، من المتكلم ؟

— قلت لسيداتك محمود كامل • • أرجوك
دعني •

— من فضلك أنا لست مهيا لمثل هذه
المكاسات • سأقفل السكة ان لم تقل لي من
أنت وماذا تريد •

— أرجوك • • أعطني فرصة لأشرح لك • •
شكرا • • أن اسمي فعلا هو محمود كامل ، وأنا
أعرف أن اسم سيادتكم محمود كامل •

— ومن لخطاك رقم تليفوني ، وماذا تريد مني
يا سيد محمود كامل ؟

— المسألة بسيطة انني أمر بظروف غير عادية
جعلتني عاجزا عن النوم ، ولما كنت لا أعرف أحدا
في هذه المدينة فقد بحثت في دفتر التليفون
ولسبب لا أعرفه وجدت نفسي أبحث عن اسمي • •

— هكذا ؟ ! ما هذه الحكاية ؟

— صدقتي ، هذا ما حدث • • أتعرف أن في

دفتر التليفون تسعة وأربعين شخصا اسمهم محمود كامل ؟

- تسعة وأربعون ! ولماذا تخصصي دونهم جميعا بشرف مكاتلي ؟

- بكل بساطة لأنك الأول في القائمة .

- ليكن . هل تتكرم الآن وتقول لي ما هو المطلوب مني ؟

- أرجو فقط ألا أكون قد أيقظتلك من نومك

- من فضلك لدخل في صميم الموضوع ، فنومي ويقظتي لا يخصان أحدا إلا أنا .

- أخشى أن أطيل عليك ، فالمسألة معقدة وليس ..

- يا سيدى لطل ، ولكنني خلصني من فضلك .

- الحقيقة أنني من الوجه البحرى .

- أهلا وسهلا .

- شكرا .. وقد واجهت في عمل ظروفنا عصبية .

- من فضلك انتظر قليلا ، سأحضر علبة سجائري .

-

- لا مؤاخذه ، تفضل ... قلت انك تواجه مشاكل في عملك ..

- نعم ..

- وما هو عملك ؟

- لا أستطيع أن أخبرك بصراحة .. ربما فيما بعد .

- ليكن ، اكمل من فضلك .

- هنا الآن باختصار بين لعين .. اما ان ادخل السجن ، او انتحر فوراً .

- ماذا ؟ ! بهذه البساطة . السجن او الانتحار ؟ ماذا فعلت ؟

- اؤكد لك انني لم أفعل شيئا . الظروف هي التي وضعتني في هذا الموقف .

- إذن لماذا السجن ولماذا الانتحار ، وما هي المشكلة ؟

- لأنه لا مفر .. لا ..

- في تلك اللحظة انتقل الاتصال فجأة .

- آلو .. آلو .. هل تسمعي ؟ يا أستاذ محمود .. ماذا حدث للخط ؟ يا أستاذ محمود

..... تبا لهذه الخطوط ! اسمع . سأضع الساعة .. أطلب النمرة مرة أخرى .. ولكن لا

تتمجل .. لمقصود لا تصرف . على كل حال السجن أفضل من الانتحار . محمود .. آلو ..

لا فائدة . انقطع الخط . عادت الحرارة ، وجلس مهوما ينظر الى الساعة ، ويبحث في دفتر التليفون ، ويدخن ، ويتوصل الى الآلة الصماء ان تطلق رنينها المنفذ .

ثلاثة أيام حارة ، اثنتان وسبعون ساعة ، انقضت دون أن يعاود محمود كامل الاتصال ، وإعلانات الوفيات لا يظهر فيها اسم محمود كامل ، والحرق خائف ، وهو لا ينام .

في المساء تصاعدت الحصى ، وغاص في بحر من العرق والهديان : « وضوء في الحزنانية الحديدية وسط حريق مخزن الأخشاب ، وأودعه محقق الشركة في حسابه الجاري في بنك الاستثمار ، وجاءه حارس المخزن محترقا ومعه قوة من الشرطة ، كل جندى يحمل لوحا جديدا من خشب الزان . دقوا جرس الباب ، ولكنه اختبأ في الشرفة . وعندما تعالت طرقهم على الباب تدر في دفتر أخضر وفتح الباب : لا أحد .

رنين التليفون يدوى في أذنيه كأجسراس سيارات الاطفاء والاسعاف . ولكن لا أحد . أخيرا فتح محمود كامل باب الحزنانية الحديدية وأخرجته من الحر الحائق » .

في اليوم الرابع لثاق وقد ذهبت عنه الحصى ولكن الرنين الصاخب ظل يستدرجه المرة تلو المرة الى الآلة الصماء ، عله يسمع صوت محمود كامل ، وفي كل مرة كان يكتشف أن الرنين مستقر في رأسه .

وفي اليوم الخامس مات محمود كامل في ركن صغير من صفحة الوفيات . وفي صفحة الحوادث قالوا اختل توازنه ، وسقط من شرفة مضيئة في الطابق السابع .

بلويس : على طاهر إبراهيم

الفرد في نهر العطش

د. محمد زكريا عمناني

صرخ الشوق الأبكم :
- إلى عاهلتيك أيّ لن أسمى الصباح
الاعمى ، السيّف المبتور
- لن يخبو في جنيّ التّور
وشراحي لن يخفى الهام بوجه الإصهار
مهما حُصّت في الزورق أنياب التّيار
٣ - إنني أطلعت في عينيّ من قنديلك
الآخضر شمسا وبأخانيّ غرست الوجد
والأشواق غرسا فإذا ما أدمت الأشواك
مسراى الشقي
وإذا القرية أرسّت في الحنايا نصلها
المغموس في صاب وعلم ،
وإذا ما أهرقت أيّام النكراء في كاساً
فكأساً

١ - (في الموعد المفقود ، حين الفجر يحيا
صرخة الميلاد ..) ، سرت ، يمحج في
الوجد المجنّح ، والرؤى أكليلاً غار
شوق يئن بوثة الشريان ، يضرم في
دى عطش الشراع لزفرة الريح ، اشتها
الليل لو ينداح في أقيّ النهار !
(في الموعد المفقود . . .) حسبي لا
هجوّع وإن يكن طال المسار ، وقل : أيّ ليل
الرماد لنا غد ينشق عن نور ونار
. مازال ظمآن السؤال يرمين - فيما
الشجو والتذكّار ؟ تم للموعد المفقود ،
واضرب في خضمّ التيه ، يحثا عن منار
٢ - في ليل التيه وقد طال التسيار

وإذا ما ضاع في الموكب إيقاعُ التشيد
 كنتَ للمكلم بلسمُ
 كنتَ للظمان زمزمُ
 كنت لي عينٌ ، صوتى ، والوريد
 يا هوى قلبي العميد !
 ٤ - طال بي التسيار ، يا ليلاي ، سيرَ

السندباد

غير أني لم أعد بالكنز من قلب المغاره
 لم تعانق مقلتي غيرُ الليالي وهي تنوى
 في سراديب السهاد
 واحتدام الجمر في التنور من ذكراك
 يسرى

في شراييني ، وينداح اندياحا بين
 صدرى

يطأ الحلم احتضاري والرماد
 وأنا أعبر بحر الظلمات
 حاملا حرف البشارة
 والأمان والأغاني والظنون
 وهي تأتي أن تهون
 وهي تأتي أن تنخون . . .
 إنني فارسك العائد من تيه القرون
 ومضى عيني ابتهاج وخشوع
 معزى قلبي وأوتار الفلوع
 يا شراعا لسفيني ، وخليجا ، ومناره !
 ٥ - في الموعد المقود أسألها فيسألني
 الصدى وأقول (مهلا سندباد يعود)
 مهلا سندبا . . . دُ تضيق صرغاتي
 مدى

محاضرات في ثلاث ورقات

حسنى محمد بدوى

- ١ -

والفقر ، وكأنها حطام وأشلاء خرافية قديمة .
تبرز من مستنقع راكد بعد أن كانت مستقرة في
القيعان سنوات ، تبرز الآن كجثمان قتيل متعفن ،
أغتيل في جريمة غامضة قيلت ضد مجهول
وها هو يطفو ليكشف عن هويته . شعر بانقباض
موجع كمن يجوس لأول مرة في جو مأساوى
موحش ينير الخوف والشعور الدفين بالذنب .
هو الآن وحده ، يدق الصداع رأسه ، يملأ الضجر
صدره . ارتفاع الضغط يوجهه ويدوخه ، فيحس
بالنبض ينفض عروق صدغيه ، سريما وحارا .
تفصلت حبات العرق على جبينه الملهتهب . وها هي
ذئ سيارته تنطلق في سرعة محبومة ، تطوى
الطريق المسفلت الممتد أمامه بلا نهاية في غور
مظلم سحيق . طريق طويل . ينوء تحت نفثات
ضوء مفبر أصفر يفشى بصره المأخوذ .

استبليت برأسه كلمات تتكرر وتدور في ذهنه
.. كلمات ذات سطوة مرهقة .. تتكرر وتدور
كما تجرى وتدور الآن عجلات سيارته ، تنطوى
في الظلام من خلفه ثم تبرز كلمات أخرى ..
تجئ إليه من الظلام .. من كتل كثيفة السواد ،
تهاجمه ، تسطر على عقله .. كلمات وكلمات
تندافع وتتكرر وتدور .. « الحياة نار ! واقع
حياة الناس واقع وحش ! أين الكلمات » ؟! ما قيمة

هبط مساء الحريف ثقيلًا . ساد الظلام شوارع
المدينة ، والأستاذ الكبير يقود سيارته الفارعة بعد
أن غادر « دار الثقافة » . فرغ منذ لحظات من
القاء محاضرة موضوعها « أزمة الثقافة » ، وأعقبته
ندوة احتدمت خلالها المناقشات وكثرت
الثرثرات . انسحب من حوله لفيف من صفوف
الحاضرين . وما أن غادر القاعة - التي تضم في
أرجائها أريج باقة الأزهار التي وضعت بجانبه
رمزا للتكريم - حتى شعر بموات الأصوات ، لكن
أصداءها لم تتبخر من رأسه وأعصابه . عاد إليه
شعوره العميق يوخز الوحدة القاسية . انطلق
بسيارته الجديدة في قلب ظلام الطريق . بعض
الشوارع هنا غارقة في بحيرة من أضواء « النيون »
أضواء كالتنافورات الملونة تموج في بهرتها محال
تجارية وبيوت ودور سينما وكباريات - ساهرة
أصحابها وروادها سكارى ، تصطبخ بأصوات
المطربين . تهز جدرانها الرقصات المجنونة . تدفق
من أعماقه الساكنة شعور قديم باركان أخرى من
المدينة . أكوام من بيوت واطنة مجهولة متلاشية
في الذاكرة ، هامة تختنق بفبار التعب والشحوب

الكلمات ؟ • نحن صناع كلمات ! أنا من صفوة
المجانين المخرفين • من نجار الوهم ! عبد للمادة
السخيفة ! الليلة ، تشققت محارة اللغز ••
فانكشف المخبوء منذ آلاف السنين •

وها هو الضوء يتسرب أمامه ولا يضيء الظلام •
ينوب في الملكة كتهساب ينظفي في سماء
سوداء •• الليل طويل والنهار خداع • النهار
شعوة والشمس طلسم • الليل وهم مريض
وظلامه صريح • كيف ضاع الوطن والمرعد •
غالى أين ؟ الى أين أنت ذاهب الآن ؟ •• أتلود
بقصرك المتيف البارد حيث تنشد هدوء الموتى
وسكينة المومياء ••

- ٢ -

المدينة مدينته • ولد وعاش فيها طول عمره
المديد ، ويكاد أن يضل في شوارعها الآن • تنبه
فجأة ، فادرك أنه انطلق بعيدا فبلغ حافة المدينة
مظلا على موج البحر • يدها قابضتان على عجلة
القيادة • وعاودت السيارة مرقعها كالسهم
الناري في الظلام ، تنفتحت من خلفها أمواج من
الغبار وغاز العادم ، فتعكر الملكة العمياء •
دارت ذاكرته دوران المجلات عدة سنوات الى
الوراء ، عندما شرع يلقى المحاضرات ويعقد
الندوات في قاعات الجامعة ومناير الثقافة ، كان
في كل مرة - يخرج من القاعات كما دخلها ،
كان كامل الانضباط والتوازن ، مالمكا عقله ،
واضح الكلمة والفضاية ، يتسم بالوقار يتلقى
السؤال بإتسامة ، يلقى في السامع بالرد المفحم في
بساطة • يفتح أبواب المناقشات على مصاريعها •
يلد له أن يسمح المعارضات التي توقعه في شباك
التناقضات فيرد بصدر رطب الحراب الى صدور
أصحابها قوية حادة ، في ثقة واعتداد •• وفي
أول هذا المساء ، جرت الأمور كالمألوف • ماجت
قاعة الندوة بتصفيق جمهور الحاضرين مرات •
عقب جو الندوة بدخان الكلمات وصليل الأخذ
والرد ودوي النقد مختلطا كل هذا بأريج زهرة
الياسمين • وكالمعتاد ، لا تخلو محاضرة من
محاضرات الأستاذ الكبير من الكلام عن مناهج
البحث العلمي ، وعن ضرورة انبعاث شعور الثقة
بالمقل وبقوانين العلوم الطبيعية والانسانية ،
وعن دخول الانسانية العصر العلمي الكوني ••

وسؤال عن الأسباب ، وآخر عن الحلول للانتقال
من دور المتفرجين الحاملين الى دور المشاركين
الطامحين • وسؤال عن الانفصام بين القول
والعمل • ولا يكف الأستاذ الكبير عن ترديد
قوله : « اننا ، نحن ياساطيرنا وأدياننا وفلسفاتنا
الذين قمعنا الصور والرؤى الأولى للانسان
الكوني • ولكن كل هذا لا يقم لنا الآن ، في
هذا العصر ، حلولا لتخلفنا • واننا يجب أن
نواجه تحديا حضاريا ضاريا بروح المصارمة
الشبابية التي تقوم على المنهج العلمي التجريبي
وعلى العقلانية البراجماتية المصارمة بشجاعة
خارقة حتى ولو سقط منا في سبيل حياة
انسانية جديدة كثير من الشهداء ! يجب أن
تنفض عنا غبار الأساطير ، ونمزق شعارات
الزيف والأكاذيب ! فلنواجه ذواتنا دونما تملق
أو خداع للنفس ، ولنستثمر كل مواردها
استثمارا انتاجيا جماعيا برؤية تكاملية تنأى بنا
عن كل تجريد مضلل ، في جو نقى من الحريات ،
متطهرة نفوسنا من الجشع والأنانية • فالكلم
حاكم ومحكوم • كلنا أحرار ومستولون ! » •

•• وضجت قاعة الندوة داخل « دار الثقافة »
بالتصفيق مرات ، واحتمت النقاش • وانتهى
بتركيز الكلام حول المناهج العلمية كمدخل
للولوج من الباب الضيق ! •• القياس أم
التجريب ؟ • القياس والتجريب •• أصوات
وأصضاء •• ثم انفرط عقد الحاضرين ••
وانصرفوا فخلت المقاعد ، وودعه لفيف من
الصفوة •• وهبط الأستاذ الكبير الدرجات في
زهو متجه نحو رصيف الشارع الحالى الفسيح
حيث تريض سيارته الجديدة •• وفي تلك
اللحظات أثقل صدره وخز شعوره بالوحدة ! ••
وما ان اخفى ووضع كفه على مقبض ياب سيارته
ليفتحه حتى •• كان هذا الوجه الضامر المجوز
الطوس الذي انبهرى له ، منبتقا من جوف الركن
المظلم العفن !

- ٣ -

رجل تحيل ضامر العود ، مقوس الظهر •
تقدم اليه • اقترب منه وهو يسمل سملا حادا ،
ثم قال على استحياء هامسا :
• « أستاذنا الكبير ! محاضرة عظيمة •
استمتعت بإنتباه • فهمت منها القليل • أنا رجل

فاختلج وجه الرجل وهو يقول بنبرة هامة
اليفة :

« غيابي خلال هذه الساعات الطويلة عن
أولادي يساوي مال الدنيا كلها . لكنها لقمة
العيش »

والأزمة تله الهمة ! .. وحتى هذه اللقمة ،
أصبحت في حنك مسبح . حرم أولادي من وجودي
بينهم فهل يصح أن يحرموا من ثمرة جهد أبيهم
وعرقه . رزقهم حقهم ؟ وهو أقل من القليل !
اليد قصيرة والعين قصيرة . الأستاذ مديرنا ،
صديقك ، يرفض صرف حتى بلا مبرر ، ربما
لثقل دمي . وبصراحة لو شكوت له لئاد الطين بلة .
والماء لا يجري في العالي . لا تؤاخذني .. فهو
صديق الوزير ! فلن أشكو ؟ ارتاح قلبي
لكلامك . أنا مشوش العقل ، لأسباب أقولها لك
بصراحة .. آسف .. هل عطلتكم ؟ »

« قل ما لديك يا عم بدران .. »

« لا ، لن أوجع دماغك بهومي ، فهي هوم
لا تحصى .. لا يتصورها عقل . جعل فوقه
جبل .. بصراحة ، أنا مشوش العقل بسبب
مرض ابني « أمل » عصفورة بنورة مكسورة
الجناح . مريضة بمرض السل ! .. بسبب
سوء التغذية يا ولدي ! .. آسف .. وأخاف
أن ... قلبي .. ولا عائل لأطفائي من بدمي ..
ومعشاش أمشالي هزيل أقل من القليل ، وقلب
مديرنا لا يلين .. حدثته ألف مرة ، يهز رأسه
ولا يقول كلمة . طردني مرة من مكتبه ، وألف
مرة يقول لي : البند نفد . صملوك بين الملوك .
انت قلبك كبير . كلمة منك .. هو صديقك ..
من أجل خاطر (أمل) ! »

... وانطلقت السيارة الجديدة كالسهم الناري
في قلب ظلام شوارع المدينة .. وتشققت
محارة اللز .. والليل طويل .. والنهار خداع
.. والشمس طلسم .. غالي أين ؟ .. الى أين
انت ذاهب الآن ؟ ...

== ٤ ==

.. وجد نفسه أمام سور قصره المنيف ، النائم
قريرا في هدوء الارستقراطي وسط حديقة كثيفة
الأشجار ، لا يسمع الا صسوت « الموتور » الخافت
كانين وليد . أخرس الصوت . أدار زرا فانطلقا
الكشاف - غرق هو والسيارة والمكان كله في ظلمة

بسيط اغفر لي جهلي . تجاوزت امتحان محر
الامية منذ سنوات . أحب الزجل وأكتبه . عقلي
مشوش . لا تؤاخذني أرجو ألا أعطلك .
« قل ما لديك . فأنا أستمع إليك
باخلاص » .

« دقيقة من وقتك الثمين ، لا أكثر . أنا
أعمل « ساعيا » في « دار الثقافة » هنا منذ أكثر
من عشر سنوات . كنت أعمل قبل ذلك « عامل
تشهيلات » في الجمارك . وظيفتي الآن « ساعي » .
أنا رجل بسيط الحال . شعرت أن قلبك كبير .
تحب الخير للناس . بصراحة ، انتظرت ختام
ندوة الليلة .. لأجي إليك بسؤال ، ولا أطمح
منك في جواب .. طبعي الصدق . لا تؤاخذني
.. بصراحة .. »

وتفرس الأستاذ الكبير في وجه الرجل
المطموس . لا حت له ملامحه الطيبة الأليفة على
هدى بصيص من ضوء أحر خافت ، ينسرب
مرتمشا من المصباح الخلفي للسيارة .

« بصراحة .. يا أستاذنا الكبير ، أنا أطلب
منك خدمة ! »

« تحت أمرك يا حاج . اسم الكريم ! »
« بارك الله فيك ! محسبك بدران .. »
« تحت أمرك يا عم بدران »
« بارك الله فيك وفي صحتك ومالك وفي ..
سيادتكم متزوج ؟ »
« لا »

« وفقك الله ؟ أعرف أن مدير « دار الثقافة »
هنا صديق حميم لك . أنا رجل أعول مسبعة
أطفال . ماتت أمهم بمرض الصدر في الصام
الماضي . راتبى القمورى لا يكفى إعياء المعيشة .
سيادتكم عارف حالة الأسعار المرتفعة . الحياة
نار يا ولدي ، آسف .. يا أستاذنا الكبير . أنا
لا أطلب ترقية ولا علاوة . الخمة التي أريدها
منك هي أن تستمطف صديقك مدير الدار ليفرج
عن استحقاق مالي يخصني .. خمسة جنيهات
.. أجر اضافي نظير عمل خلال ساعات ليلية
اضافية .. »

وتوقف الرجل عن الكلام لحظات . تهدج

صوته .

« لا بد أن تحصل على مستحققاتك يا عم
بدران . هذا حقك .. »

حالكة • سحب مفاتيحه ، غادر السيارة الرياضية أمام باب القصر ، فتح الباب ، أسرع خطاه عبر الممر في الحديقة ، فتح بابا ، أضاء الصالة ، فكشف النور عن جو أرسنقراطي فخم بهي • طرح جسده المتصب فوق « قوتيل » مخمل نبيذو اللون •

تناول سماعة التليفون • أدار القرص •

« آلو • الأستاذ (نعيم) ؟ »

« غير موجود يا أفندم •• حضرتك ؟ »

« أنا الدكتور (حسن بدر) •• لا أتوقع أن يكون ما يزال بمكتبه في دار الثقافة •• ساعة متأخرة • وقت غير مناسب • اضطرت للاتصال لسبب هام • عاجل • أسف على الإزعاج •• »

« أبدا • لا إزعاج يا أفندم •• أنا الشفافة •• (نعيم بك) ترك رقسم تليفون من باب الاحتياط • وتعليمات سيادته لى • ألا أخطر أحدا بمكان وجوده إلا لأحبائه • وسيادتك من أعز أحيائه ، هذا سر ! »

« لا لزوم لرقم تليفون •• أين هو الآن • »

« ساهر في ملهى ، الكوت دازور • I • »

والقى بالسماعة جانبا في ضجر ، ضائق الصدر • وقبض بكفه في عنف على عقدة رباط عنقه فسحبها فانخلع زر ياقة قميصه المنشأة التي بدت ككتلة من الجبس ! •• قام مقطبا ، زائغ البصر ، وراح يذرع الصالة القسيحة ، فوق سجادة سمكية جيئة وذهابا بعصبية وقلق • وسط زحام من فاخر الرياش ولؤلؤ النجف •• تحف وتماثيل وكتب ولوحات نادرة بهية الألوان والأطر • شعر أنه يعموس وسط صمت موحش بارد • مرت دقائق عصيبة رهيبة • اربد وجهه نجما •• ما الذى جرى له الليلة ؟ •• أمور عادية •• يرى كل يوم صورا مأساوية أشد هولا ، ويسمع ويقرأ الكثير من الفواجم التي تقع في البلد • ليس في الأمر جديد غريب • فكيف ينقلب حاله من الوقار الى الاضطراب والإعيا •• الليلة •• يصاوده حزن الليل •• ونوبة جنونه ! ••••• سرح بصره في أرجاء المكان ، شعر أنه يدخله لأول مرة • مات شعوره بالآلفة لبيته الذي يسكنه منذ سنوات • كل شيء غريب ودهيب •

تصيب العرق على وجهه الأسمر ، وهو يروح ويحي • لا يطبق القصور • وقع بصره على ستائر تتدل بطيات كثيبة على الجدران •• على اللوحات •• تفرس فيها •• أحس بالنفض السريع الساخن يديق سفديه • رأى صورتَه منعكسة في ارتعاش مشوه داخل مرآة المداخل •• شعر بوخزات حادة توجع صدره • خماره حزن وغضب • لمن نفسه ولمن (نعيم) ألف لعنة •• ملعون أنت يا (نعيم) ! ألم ترافقه أنت أيضا يا أستاذنا الكبير الى تلك الأماكن الموبوءة ؟ •• ملعون أنت • والنهار كاذب ملعون •• وملعونة تلك الشمس التي تملأ الملاعن نورا ودفا •• حتى الشمس خائنة ! •• وهذا الليل كم أخافه ! التمع فحمل الستائر وتوج وكانه موشى بجلود ثماين فيدا في ناطريه أطيافا وأشباحا •• أنت محموم •• ووجه الرجل يطاردك • وجه رأس مذبح يتقطر عرقا وما •• قرينك الأبدى • لن تغفل منه • قصرك مسكون بروح رهيبة شقية معذبة • قم وغادره فوراً والى الأبد •• والى من نوافذه بكل ما فيه من فاخر الرياش والأثاث والمجوهرات لأبى صعلاك كاشاشار لتتخاطفه في الصباح •• القضية لا تحل بالإصان والاستجداء يا عم بدران ! •• وأنا أبعد الناس عن القضية •• ها هي الستائر تتفزع بأرجوان الدم وتتوهج •• معلقة وراما جنة الرجل •• مقطوعة الرقبة •• وكان (جاكنته) تتشعع دما فخلها على الفور والى بها على الأريكة أمامه كجثة المشنوق • سقطت •• انتابه فوراً داخل مضطرم • رغبة متسلطة تدفسه لخلع كل ملابسه • نوبة جنونه • خوفه من ظلام القصر وبرودته وفراغه • انطلق الى الخارج فوراً • ألقى بنفسك عاريا في حضن الهواء •• فمن ظلام الى ظلام • عليك أن تندفع الآن صوب البحر • الانتحار جنون مشروع ! ولبيدا احتياجاك وتوترك •• كيف يفضض لك جفن وتلك الستائر الدامية اللعينة تتلاعب فتزحف نحوك كآلف ثمان •• كرهط من الجان ؟ ملعونة مناهج البحث العلمي ! فما جدوى الكلمات ؟ أنت من صناع الكلمات وتجار الوهم •• كذب •• زيف •• لا انضمام بين القضية وحمايات • هذا سر كالحقيقي • فانت عبد أفكار • أنت عاجز عن الفعل •• « الكوجيتو » الانساني الاصيل يطل برأسه الهلامية الآن من

جوف المحارة .. يصيح : « أنا القضية ، اذن أنا حر » . أنت بعد كل هذا العمر من إشراق روحك بالعلم ومناهجه تخاف ! .. تخاف خوفا قهريا من الظلام .. ظلام ألف ألف عام .. من الدم .. من الطوفان والجراد والقمل والضفادع والتمايين والسحالي .. خوفك حقيقتك .. قصرك مسكون يا أستاذنا الكبير !

.. أنت محبوم منذ كانت الكلمة .. محبوم .. تختنق .. أنت تريد الآن هواء .. هواء .. هواء !

- ٥ -

غادر قصره ... سيارته تنهب به الأرض نهبا فى قلب الظلام من جديد . اكوام بشرية تحت عينيه الداميتين ، نائمة نوم الموت على الأرضية . ينتفض خياله المهيض .. ألا تقدم مرة واحدة فى حياتك على عمل مشروع ؟ أم تظل هذا الجبان الملقوف فى أكمان من الجبس ؟ .. انطلق بسيارته مسوب الكورتيشى .. رافقه البحر بأواجه المزينة . فتح زجاج النافذة المغبش . هبت نسيمات باردة .. كم هو متعب أشد التعب ! أنت الآن أحد هؤلاء المجانين الذين لا يتجاسرون على الاتيان بفعل جنونى نادر يتسم بالشرعية .. اعترف بكذبك وعجزك ! .. أنت أنت ، والقضية جحيم آخر ، بابها مفتوح على جنة الآخرين . أنت أنت تخاف وقد فضحت حقيقة خوفك وزيفك .. وتوقف بسيارته هنيئة ، إذ سحقه دوار .. واذن فليلتقط صهده أنفاسه قبل أن يقدم على المغامرة . ظل يرمق البحر بنظرة تعسة مبهمة .. ثم .. ثم ما لبث أن عاوده جنونه فأدار مفتاح « الموتور » . صوته كاتين وليد .. فانطلق هناك بعيدا حتى بلغ « السكة الجديدة » وشارع « الهاميل » . اخترق شارع « انسطاسى » وشارع « حمام الورشة » . والسيارة ترتج فى النقر . وتهادت داخل الحارات .. ها هي مجاهل

الماضى العفرة هنا تعيش مخلوقات مقروحة الوجوه فى جحور مع التمايين والجردان والسحالي . يلت السيارة الأنيقة متربة تخترم عشي عنكبوت وحشى . أو كار الحثالة الملاعين .. من شارع « باب الكراسته » الى « زقاق ابن بطوطة » الى « زقاق الغزال » الى « زقاق القاضي سند » الى مطلع « السنوسى » الى حى « الفراعنة » قبيل « حوش الواق » ملعب صباه . وتوقفت السيارة . هبمت كجثمان قتيل ، فسلت الحوش المسدود المتشقق . غادرها ومشى . جاس فى غور الزقاق . أبواب على الجانبين كالحة مفلقة . أبواب ورش ودكاكين خردة الحديد والسياسة والبراغي . هي كما هي منذ ثلاثين عاما . تقبض كيانه المهدود برائحة قديمة زخمة .. رائحة الزيت المحروق والسيرتو و « البوطة » والروث والحشيش والمنزول والنشوق والمسل والصابون .. غاص حذاءه اللامع وولفت قفعا فى برك الصنان وديدان الاسكارس . زقاق موحل ضيق بلا رصيف .. خرب ملتو .. سكة مظانة بالسناج والبتن .. لمح نافذة متوارية ، تتلصص من ورائها عين مكحولة بالظلام .. شيء أملس كالمرسة ارتطم بحذائه مارقا فى خبث .. ذبالا مصابيح الغاز تشعق مرتمشة خلال ظلال زاحفة ، تنفث بصيصا من نور شاحب فى لون الصديد .. فتائل فاحمة تحت وهج مصفر مخنوق . رائحة الدباغة .. مخلوقات الحارة : خرق متهترئة مبلة بالعرق ، قطع أسفنج سوداء اعتصرتها الأيدي الناعمة محارات هشمة انتزعت لؤلؤها إيدى القراصنة . قذفت بها أمواج بحر الى جزيرة الشيطان . حطام وبقع زيت وأشلاء . أشلاء وعظام نائمة تترنح .. أشباح ما ضغى الدخان وصبيان المعلمين ، موزعى لقاتب الحشيش وقراطيس الأفيون والكوكايين ، ولاعبى الثلاث ورفقات وحواة وحوزية وأطفال .. ظلال مخلوقات قاتمة شوهاء تتسانده على جدران خراب ، مسطولة دائخة تمارك الكفر والسعال .. السعال ؟ .. التمع بریق ففى .. بریق نصل مطواة فى يد معروقة مشققة الجلد ، يختنفى جسم صاحبها وراء ستائر .. ستائر ظلام مخضلة بالقرمز . جفافل الحارة تتسلى وتصفحو من رقاقدها . تتوافد . تخترم رقائق الظلمة . تتدافع نحوه . تتراكم برؤوس متشابهة . ألف قبضة . فى

كل قبضة مدية • كل مدية يلتصق برقيق نصلها
الحاد • كل نصل يتدافع صوب رأسه • • أين
• أين صوتك الخنون يا أمي • • هنا في هذا
البيت الواطيء المهدم ، وراء جدرانها المتناكلة
المبلقة بدم البق والبراغيث والناموس ، قلت
لى مرة ورأسى متوسدا حجرك ، وأنت تنبشني
بأصابعك فى شعر رأسى :

« ولدتك فى هذا الركن فى عز الليل ، وكان
أبوك المسكين ، غائبا يبحث عن الرزق ! » • •

وراء الجدار ، داخل حجرة هنا أطلقت أول صيحة
• • هنا سقط رأسى • وما هو رأسى مذبوب
يقطر دما ، يحملته كف وجعل يتقدم رهطا
مسوخ شوهاء • بين سيقانهم يتراعى القرد
الأحديب (ميمون) • أشعث الشعر • بارز
الأنياب • مربوطا بسلسلة فضسية كنعبان ،
تمسك بها الكف الأخرى للرجل • سعل الرجل
سمالا حادا متلاحقا • • سعال ؟ • قنك السعال

- ٦ -

صحا الأستاذ الكبير من اغفائه الثقيلة فجأة
على صوت مزعج • وجد نفسه داخل سيارته
متكفئ الرأس فوق بوق عجلة القيادة ، بجانب
الرصيف فى مواجهة البحر • • !

: حسنى محمد بدوى

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجمع بحث من الكتب الجديدة

تقدم

تراث :

لغات الإشارات

« الجلد الثالث »
كدم له وصفه وملق عليه
د. إبراهيم بسوي

مكتبة عربية :

أبولنصر القاراني

في الذكرى الألفية لولائه
تصغير د. إبراهيم مذكور

مكتبة قلاية :

ميجر صبيح

الحياة على ورق

فوزية المولد

الاناعة والتربية

الجلس الأعلى للثقافة :

الروائع من الأدب العربى

العصر الجاهل - الجزء الأول
أشراف ومراجعة
يوسف خليل

الإبداع العربى :

مدينة الباب (قصص قصيرة)

أحمد الشيخ

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

من رسائل القراء

سليمان فياض

السر في اقتصارها في الغالب على نشر الشعر الحر ، والتعليق عليه دون غيره ؟ وهل يفهم من ذلك أن الشعر الكلاسيكي أو الرومانسي « اللذين يحافظان على النظام العمودي » لم يعد لهما مجال في عالم الأدب والنقد ، أو أن الأمر يوشك أن يكون كذلك ؟ وما رأيكم في هذا اللون من الشعر ، أقصد الشعر الكلاسيكي والرومانسي ؟

وما يدعوني إلى السؤال ، بل والالاحاح في السؤال ، أتني قرأت هذا الشعر (يقصد الشعر الحر) ، فوجدت بعضه يكاد يخلو تماما مما نسميه وحدة التفعيلة ، وهي البقية الباقية من أثر الشعر الخليلي .

فهل تخلص هؤلاء الشعراء عما تبقى في كاس الشعر القديم ، مكتفين بما نسميه الموسيقا النفسية ؟

وإذا كان ذلك صحيحا (يقصد في الشعر الحر) فما الفرق بينه وبين النثر الفني الذي يحافظ على هذه الموسيقا ؟ أهو أن أكتب اسمي في سجل الشعراء ، وأضع الكلمات على الورق ، في أسطر تطول أو تقصر ، لا ضابط لها ! إلا ما نسميه الدفقة الشعورية ، التي لا يخلو منها النثر الفني أيضا . أتني لا أرفض هذا اللون (من الشعر) كلية ، ولكنني أدعو إلى عصر الانتقاء ، مع الأخذ في الاعتبار ، أن لا ننسى الشعر الذي يحافظ على النظام العمودي ، فنحن بصدد بناء أجيال من الأدباء .

يحمل بريد « إبداع » ، بعض الرسائل الهامة من قرائها ، يسأل كاتبوها ، أو يستفسرون ، عن بعض الأمور الخاصة بقضايانا الثقافية ، وواقعنا الأدبي ، والخطة التي تتبعها أسرة التحرير في اختيار ما يبعث به الكتاب والأدباء من نماذج الإبداع ومقالات النقد .

وهذه الرسائل ، بما تحمله من أسئلة واستفسارات ، دفعت المجلة إلى تقديم هذا الباب الجديد لقرائنا ، باب « من رسائل القراء » ليكون نافذة للحوار بين أسرة تحرير المجلة وبين قرائها ، آملين أن نسهم بهذا الباب في فتح باب الحوار ، والمناقشات الأدبية على مصراعيه ، بصراحة ، وبحرية رأى .. في ساحة الإبداع .

★ ★ ★

وبين هذه الرسائل التي وردت للمجلة رسالة من القارئ الأستاذ صديق بكر عطية ، يسألنا فيها عن موقف « إبداع » من الشعر التقليدي أو العمودي ، وعن قلة عدد المقالات التي تنشرها إبداع ، وغلبة النشر لقضايا التراث ومازجه من صفحات إبداع ، ويعبر القارئ العزيز عن فرحته بملزمة الفنون التشكيلية التي تقدمها إبداع لقرائنا ، ويتساءل في خاتمة رسالته عن عدم وجود شمار للمجلة إبداع .

يقول كاتب الرسالة « أولا : إذا كانت إبداع «مجلة الأدب والفن» - وهي بالتأكيد كذلك - فما

تسمى « ابداع » الى تحقيقها في واقعنا الثقافي الراهن ؟ واعتقد انني ، كمضو في أسرة تحرير ابداع ، امير في نفس الوقت عما تلاقي عليه أعضاء أسرة تحرير ابداع ، من أفكار وآراء - وهم يمثلون ثلاثة أجيال من الكتاب والأدباء - هي جوهر خطة تحرير هذه المجلة ، وعما هو متفق عليه مع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، التي تصدر عنها مجلة ابداع .

سنكون أكثر صدقاً اذا رجعنا بجذور المناخ الثقافي الراهن ، الى ما بعد حرب ١٩٦٧ . وسنكون صادقين اذا وضعنا في الاعتبار اغلاق إحدى عشرة مجلة ثقافية متخصصة كانت تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

وقد نتج عن هذين الحاديين ، كثمار لمعطياتهما ، أن عدداً من الكتاب والأدباء هاجروا الى عواصم الثقافة الأدبية العربية والأوربية . وأكثر هؤلاء المهاجرين قصروا هجرتهم على القلم ، ولقد أحسست عواصم الثقافة الأدبية في الوطن العربي ، بمغزى هذه الهجرة ، ووعت آثار النكسة في مصر ، وصعدى اغلاق المجلات على الكتاب والأدباء ، وتصلت ، فيما نظن ، لاحتلال جانباً من مكان مصر كمركز إشعاع للثقافة العربية ، ووجدت الفرصة مواتية لتحقيق توقها الى الوجود الثقافي بفضل الأقلام العربية في مصر ، التي تفرض الظروف على أصحابها القول بهذه الهجرة ، ولو بدافع تحقيق الكسب المادي ، في سنوات يتصاعد فيها الغلاء، وتمز سبل العيش . فاصغر عدد من عواصم الثقافة العديد من المجلات والصحف ، ساهمت فيها الحكومات ، والشركات ، والتوكيلات التجارية . ودور النشر . فقد كان ثمة فراغ ، وكتاب عاطلون من مختلف الأجيال ، وكان لا بد من ملء هذا الفراغ ، والاستفادة من طروف قلة قنوات النشر والتعبير في مصر . ولم يكن يتصدى لملء هذا الفراغ ، غير قناتين للنشر الأدبي ، سوى كتاب أكثرهم سقطوا في غمرال الزمن ، أو محترفون للكتابة من الطبقة الثالثة الى العاشرة بين الأدباء من شعراء وتقاد وقصاصين .

لكن ، ماذا كانت ثمرة هذه الهجرة ، في مناخ هذا الفراغ ، على الأدب الرفيع في الوطن العربي كله . تقداً وشعراً وقصة ومسرحاً ؟

ثانياً : لقد لاحظت أن حظ المقال من المساحة العامة للمجلة ضئيل ضئيل ، مع أن المقال بالوانه المختلفة ، يسيطر على اهتمامات الأدباء بشكل ملحوظ ، وكان المتنفس الأول ، والمصدر الأساسي الذي نهل منه التادبون ، والمهتمون بشئون النقد . . . واذكر أنني قرأت مرة للاستاذ المقاد ، أنه يفضل المقال على القصة ، حيث أنه يعطي الفكرة والعبرة دفعة واحدة ، دون انتظار . . . ولا أظنكم تختلفون معي حول أهمية المقال ، فيه النقد ، والمحاوالت الأدبية ، وغيرها ، مما هو كتيل بخلق أجيال من الأدباء . . .

ثالثاً : ماذا لو أفسحت المجلة صدرها لثرائنا الخالد ، تستوحيه وتضيف اليه ، وتقدمه للقارئ العزيز . . . ؟

رابعاً : ان مما يحمد لـ ابداع ، أنها أعلنت من شأن الفنون التشكيلية ، وأعطتيا مزيداً من العناية والرعاية . . . ورجائي أن تقسحوا المجال أكثر بحرعات تشجع نهم المهتمين بالفنون التشكيلية ، وترقي يستواهم الفني من حيث النقد ، والتوجيه للفنانين ، وكيفية التعبير عما يراه الفنان ، وكيفية التمييز بين أنواء المساعدة على خلق جيل من الفنانين التشكيليين .

خامساً : ان لكل مجلة شعاراً واضحاً ، تعلمنه ، وتحافظ عليه طول حياتها ، وتحاسب عليه نفسها ، وتلتقي مع قرائها على شرطه ، ويحاسبها النقد على أساسه . ولناخذ مثلاً مجلة « الثقافة » المحتجة ، كان شعارها : الحرية - الأصالة - المعاصرة ، فما شعار « ابداع » ؟

ان شعار « مجلة الأدب والفن » قاسم مشترك بين عامة المجلات أو معظمها ، ولكنني أسأل عن شعار يميزها عن غيرها وتلتزم بتطبيقه .

صديق بكر عليه

مدرس اول بالثانوية العسكرية بالتصويرة

★ ★ ★

هذه هي رسالة قارئنا العزيز ، ولكي نجيب عليها بتركيز ، ينبغي أن نجيب أولاً على سؤاله الاسئلة : لماذا كانت مجلة ابداع ؟ وفي أي مناخ ثقافي ، وواقع اجتماعي توجد ؟ وما الأهداف التي

والحرص على تجاوز مواقف الانحياز السياسي أو الاجتماعي ، أو الشللي ، والاستسلام على مجاملات التحرير المعتاد ينشر ما لا يرقى الى مستوى النشر ، مؤمنين بأن الكتابة الجيدة هي بالضرورة . لكى تصل الى جودتها . لا بد لها من الصدق الواقعي ، والصدق الفني ، ولا بد لها من قضية اجتماعية رؤى إنسانية . لا بد لها من أن تكون مع التقدم ، وحرياً على واقع التخلّف أينما كان .

ولذلك لا تجد ابداع نفسها ، بحاجة الى أن تفتعل لها شعاراً تدعى أنها ترعاه . انها فقط ، وببساطة ، تحرس على أن تكون - ما استطاعت ، وأسعفتها الواقع الثقافي الراهن ، والكتاب الأحياء - مجلة للأدب الرفيع ، والفن الراقي ، من عدد الى عدد . وهي بالضرورة مع الحرية ، ومع الأصالة ، ومع المصاصرة ، تفتح صدرها لرؤى الأدباء ، وطرائق الفنانين ، ولسائر اتجاهات الابداع حديثه وقديمه على السواء : الشعر العمودي ، والشعر الحر ، بل والشعر المنثور ، ما دامت تتوفر فيه عناصر الجودة . وربما نشر في المستقبل القريب ، شعر العامية ، طالما توفرت القدرة على استقباله ، لغة وصورة ، لدى قراء العربية . المهم أن تتوفر الشاعرية لدى الشاعر ، أو الناثر ، وأن تكون له قضية يعيشها مجتمعنا ، أو يستشرف آفاقها .

والموقف ذاته تتخذه ابداع لنفسها حيال القص لفته . وطرائقه ، واتجاهاته ، فلا مجال للحجر على اتجاه ، والانحياز لاتجاه . ذلك أن مجلة ابداع ، مجلة أمة ، وليست مجلة جماعة خاصة ، أو جمعية يمينها . وهكذا ينبغي لها ، فيما ، نعتقد ، أن تكون .

والموقف ذاته تتخذه ابداع لنفسها فيما تنشره من لوحات الفن التصويري ، لا تقف في ذلك . جبل ضد جبل من أجيالنا الفنية ، ولا مع جماعة فنية ضد جماعة فنية أخرى . ففي الفكر والفن والأدب لا بد من التعايش والقبول بالوجود ، وبالتفاعل وبالحوار ، خاصة على صفحات مجلة نعلها مجلة أمة .

والموقف ذاته تتخذه ابداع لنفسها فيما تنشره من مقالات نقدية ، كلما توفر لها ذلك ، عن طريق اليد ، وبالبريد ، وكلما استجاب لها من تكلفهم

لقد كانت كتابة التفصيل الصحفية في الوطن العربي - باستثناء عدد قليل من المجلات الثقافية - هي الكتابة المطلوبة . وكتابة التفصيل تتحكم فيها المجلات الصحفية ، والصحف اليومية أو الأسبوعية ، حجماً ونوعاً ، بل وتفرض عليها - اذا أراد لها أصحابها أن تنشر - حدوداً من القيم لا تتجاوزها ، وهي ببساطة لا تزيد عن أن تكون ردة فكرية ، أو عودة الى قيم العصور الوسطى .

وهكذا سقط كتابنا فيما أرادوا الفرار منه ، الفرار من الصمت والشعور بالقهر والاحباط ، والفرار من الرضوخ والاستسلام لمناخ واقع ثقافي راكد . والفرار من أن يتحولوا مثل البعض الى مجرد كتاب اعلام لدراما الإذاعة والتلفزيون وشروطها الرقابية القاسية .

ولذلك كان لا بد لحرص الثقافة ، وهي كذلك على مر تاريخها ، من إعادة البعض للواقع الثقافي . واستنفار الروح والحلم القومي العربي العام ، والمصري الخاص ، بين كتاب مصر النابهين والموهوبين من سائر الأجيال .

فكانت مجلة فصول ، لتكون نغمة نقدية عالية لمطاء الأنظام العربية الناقدة . وكان لا بد أن توجد الى جوارها مجلات ثقافية أخرى ، وكانت الخطوة الثانية هي اصدار مجلة «ابداع» . مجلة تستهدف العناية بكل ما يمت الى الابداع الأدبي والفني بصفة ، نشرنا لنصوص : قصائد ، وقصصاً ، ومسرحيات ، ولوحات فنية ، وسمعيًا الى الوصول لتغطية نقدية ، تطبيقية ، لما تنشره من نصوص ، ولما يصدر عن دور النشر المصرية والعربية من مجاميع قصصية ، وروايات ، ودواوين شعر ، ومسرحيات ، ولما يقام من معارض للفنانين ، وتغطي في نفس الوقت بالكلية وباللوحه عالم فنان مصور ، فتوفر للفن حياة ، مثلما توفر للأدب حياة ، وتقرب الهوة الشاسعة الراحنة بين عالم الكلمة ، وعالم التصوير . وبين الأدباء والفنانين .

تلك هي النيات ، والأهداف ، من وجود ابداع ، وتحقيقها يفترض منا ، سلفاً ، لحرص ، على الأقل ، على الجودة الأدبية والفنية ، فيما تنشره ابداع ، من قصص وقصائد ، ومقالات نقدية . ولوحات ، ونقد تشكيلي . ومتابعات نقدية ،

بالدراسات والمقالات ، وقليل منهم من استجاب لهذا التكليف ، حتى الآن .

وليس الطريق ، لتحقيق هذه الغايات والأهداف أمام إبداع ، ميسورا ولا سهلا - فالصحف ، والمجلات الصحفية ، ما تزال تزحم الساحة في وطننا العربي ، وتقرى كتابنا لمواصلة الفراغ بشتى الاغراءات ، وبأيسر جهد في الكتابة ، وتنافس بمزاحمتها واغراءاتها سائر المجلات الأدبية ، وليس « إبداع » وحدها . ولقد وقع كتاب الوطن العربي بأسره في الحجة ذاتها . والامل ما يزال معقودا على الكتاب في وطننا العربي ، للنجاة بأقلامهم ، وتاريخهم ، وغهم الأدبي ، ولبعث الروح في أمة يرهقها توالى الهزائم ، وانسحاب الأبناء وتخليهم عن المهام المعقودة عليهم ، وعليهم وحدهم .

في قلب هذه الساحة ، تبحث إبداع ، وما تزال ، عن أصحاب المواهب البكر ، وأصحاب المواهب الذين أصابهم حينما الضعف والوهن والاحباط ، وأصحاب الأقلام النقدية ، الذين آثروا الكف عن النقد ، واللبو بالعمل الصحفي ، وفي ميسورهم أن يضيئوا المسالم بطاقة ألف شمعة وهبها لهم الله ، وليس من حقهم أن يطفئوا منها الثلاث .

وفي قلب هذه الساحة ، تجهد إبداع ، في

البحث عن ناقد ، بل نقاد يتابعون ما يصدر في كل عام ، يل في كل شهر ، من كتب الإبداع ، ومعارض الفن ، وفي البحث عن ناقد ، بل نقاد ، يقدمون ويحللون تفصيصا من تراثنا الأدبي القريب منه ، والبعيد يختارونها ، ويحللونها لما فيها من روح التقدم في عصرها ، وجودة الفن الى زماننا ، ولكنها لم تجد ، حتى الآن ، أحدا ، أو أحادا ، يتصدون لهذه الغاية بالذات .

ويسألنا القارئ العزيز ، الأخ « صديق بكر عطيه » ، عن تغل الشعراء في شعرهم الحر ، عن وحدة التفعيلة في القصيدة الواحدة ، ونجيبه ، بأن تجربة الشعر الحر - وهذا رأيي - لا تلتزم بالضرورة بوحدة التفعيلة ، كما أنها لا تقيد نفسها بحور الشعر ، ولا بالتزام قوافيه . لكن هذه التجربة ما تزال حريصة على أن تكون قمة موسيقى إيقاع مع الموسيقى النفسية . وموسيقى الإيقاع ، توجد أساسا في التفعيلة ذاتها ، قبل أن توجد في عمود شعري ، أو قافية ملتزمة ولذلك لم يبعد شعراء الشعر الحر كثيرا عن موازين الشعر . فالغاية عندهم هي الشعر في ذاته ، وليس في قوافيه الموروثة . وليثق الأخ العزيز أن « إبداع » تنشر كل جيد ، قديما كان أو حديثا يصل إليها - والمجلة ، أية مجلة ، هي في النهاية ، محصلة لمن يكتبون على صفحاتها .

سليمان فياض

ابتداء من العدد القادم (يناير ١٩٨٤) :

تجديد كامل وشامل في مجلة إبداع طباعة واخراجا
ومادة ابداعية ونقدية .

مسرحية

أقنعة الملائكة

تأليف: الكاتب اليوناني
نوتليس بيريا ليس
ترجمة: د. إبراهيم حمادة

شخصيات المسرحية :

- مارجو : عاهرة في الخامسة والثلاثين من عمرها ، ومع هذا فهي تبدو كبيرة السن .
- بيترو : أعرج في السابعة والثلاثين من عمره .
- دييتريس : في الأربعين ، زوج ماريا .
- ماريسا : في الثلاثين ، زوجة دييتريس .
- فتسة : تبلغ السادسة عشرة سنة .
- الرجل : ويضع على وجهه قناعا باسم شهوانيا ، عشيق ماريا .
- (الأقنعة) : (أحدها يمثل البهجة والسرور ، الثاني يمثل الحزن ، الثالث ، الموت ، والرابع كلاك)

الوقت : العصر الحاضر

يقع المنظر في حي « بلاكا » بأثينا ، حيث ترى الطرقات المتعرجة تتسلق سفوح تل الأكروبوليس الشديدة الانحدار . الأزقة الفيقية ، والمنازل القديمة بشبابيكها ذات المصاريع ، والحانات ، وموسيقى الجيتار ، كل ذلك يمثل « الحي اللاتيني » في العاصمة اليونانية . في أعلى المسرح - جهة الشمال - لافتة مكتوب عليها «حانة الانشراح» . قصاصات الورق الطويلة الملونة والمعلقة في أماكن مختلفة تشير الى أن الوقت هو موسم الكرنفال . أعضاء النيون خارج الحانة يتغير لونها من

الأزرق الى الأحمر ، ثم من الأحمر الى الأزرق • وهذان اللونان يعكسان
تلاهما بالتبادل على كل المسرح • في أعلى المسرح - جهة اليمين - توجد
ثلاث أو أربع سلالم حجرية •

قبل أن يرفع الستار ، يسمع صوت طويل مرتفع متواصل لنفخ
سيارة يسلو أن به خلا • فرقة موسيقية تعزف قطعة تانجو ملهمة
بالعاطفة • تدخل مارجو من أعلى المسرح حاملة قضيبا من الخشب معلقا
عليه ثلاثة أو أربعة الأكمة بمناسبة الكرنفال • المساحيق تغطي وجهها في
أصناف كآبة فتاة وخيصة مثلها تعاني مصاعب الحياة فشاخت قبل الأوان •

وحده يعلم أين يجد هؤلاء كل تلك الأموال (يدخل
رجل بلا فتاح ، له وجه جانف • ينظر الى مارجو)

الرجل : أياه •• أياه •• هل عندك أمانة ؟

مارجو : (في سرور) بالتأكيد عندي (تقترب منه)

الرجل : هل رأيت سيدة تمشي الحانة منذ وقت قصير ؟

مارجو : سيدة جميلة وممتزينة ؟ نعم رأيته •

الرجل : اسمي لي أن أشتري فتاعا •

مارجو : هل تريد هذا الفتاع ؟ (سلبت واحدا من الصا)

هناك فتاع السرور •• أنظر الى ذلك الوجه المبتسم ••

(تفرس في وجهه عن قرب) ألي أعرفك ••

هل تقابلنا في مكان ما ؟

الرجل : لا أعتقد هذا •• أليس عندك فتاع آخر ، مختلف

بعض الشيء ؟

مارجو : (تحمقه في استغراب) ما رأيك في هذا ؟

هل تراه ؟ •• أليس حزينا ؟ اذا ليست هذا الفتاع

سيسال كلم : من هو هذا الشخص الحزين ؟

ولكن أين رأيته من قبل ؟

الرجل : لا •• ليس هذا ما أريد •• الى أبحث عن شيء ••

شيء •• محيف •

مارجو : إذن غدا •• ضمه على وجهك وستجدهم كلم

يعبرون الى الخارج صارتين •

الرجل : ما هذا ؟

مارجو : فتاع الموت •

الرجل : الموت ؟ •• لا مكان للموت هذه الليلة •• أليس

عندك شيء مختلف ؟

مارجو : إذن غدا فتاع هذا (تلوى ملامح وجهها في تكميرة

حادة • ثم تقربه من وجهه •

مارجو : (مضايقة جدا من صوت نفخ السيارة المستمر)

أوه •• أف •• مستحيل (يتوقف صوت النفخ)

انه كاف لأن يدفع أي إنسان الى الجنون •• وكما

لو أن تلك الفتاع التي يسحبها هذا الطقس الكرف

غير كافية (ترفع ياقة الباطو • تنظر في تمن الى

اليمين ثم تنادي) أأمنة •• أأمنة •• ورق للترزوق

•• (يدخل رجل في عجلة جدا من جهة اليسار •

ملفوف جيدا في أغشية الستاء ويلبس قبعة كريمة

« أنتوني إيدن » • وتلف ياقة مظهره حول رقبة لها

ميكما • انه يضع على وجهه فتاعا شهوانيا بأسا •

فتاع يا سيدي •• (تقول ذلك كإقامة محترقة)

معي آخر ثلاثة •• (لا يهتم الرجل بذلك) أياه ••

أنت يا عزيزي •• هل معك سيجارة ؟ (يدلف الرجل

في سرعة الى الحانة بعد أن يلقي عليها نظرة من فوق

كشفه •• أوه •• (في إدامة ونضونة) •• رح

في داهية يا وجه الخنزير •• (تقضم لنفسها)

انه واحد آخر يسرع كما لو أنه ذاهب الى حريق

(تخرج لتوقها من جيها وتبدأ في دعما) خسب ••

ستين •• خمسة وستين •• ، ناخذ منها ثلاثين ••

خسبة وثلاثين •• (لحظة تفكير) •• كاسب •• من

البرافدي وشريحتين من الشيز (تظن أن أحدا قادم

فتنادي) من يشتري فتاعا •• (يأتي ثلاثة •• أأمنة

(تدخل امرأة مسرعة وعلى وجهها فتاع شهواني

باسم) سيديتي •• هل تشتريين فتاعا للاك ؟ ••

سيديتي ، اشترى فتاعا للاك •• (تدلف المرأة في سرعة

الى داخل الحانة) (تنظر مرة أخرى الى توقها • في

تفكير) خمس سيجات •• لو يسمحون لي بدخول الحانة

ليمت بقية الأأمنة •• أف •• أف •• انها ليلة ياردة

(تخطو الى باب الحانة وتنظر في داخلها) كلم سكارى

ويستحقون اللكم (ترجع الى منتصف المسرح) الله

الرجل : (في انتصاب جانف) قناعك لا يصلح . كنت أريد وجه حيوان .

مارجو : إذن ابق على وجهك مكتوفا ..

الرجل : (في غضب) فلنذهبى الى الجسيم ! .. اذا لم تتخفى فى كلاك فسادو رجلا الشرطة ، و ..

مارجو : رح واستدع من تريد .. لا يعضى أنفهم .. كلمهم يعرفونى كظلالهم . من رئيسهم الى آخر أصغر واحد فيهم .. وللأسف الشديد انى أعرفك أيضا . ضح عينك فى عيني .. ألا تذكرنى .. على الإطلاق ؟

الرجل : (فى جفاف) لا أعرفك .

(صوت رجل من الخارج ينادى للبيع)

الاصوت : مى اقنعة .. ورق تزويق .. شيكولاته .

الرجل : (مناديا) ايه .. انت يا بالغ الاقنعة .. تمايل هنا .

(يدخل رجل أخرج فى يده عصا معلق فيها أربعة اقنعة . تبدو على وجهه سمات المتطالع)

الأعرج : نعم يا سيدى .

مارجو : ايه .. أنت يا أخرج .. ياذا الساق الضخمية . لماذا لا تحاول البيع فى مكان آخر ؟ ان تلك المنطقة خاصة بى .

الرجل : حل لديك قناع كويس ؟ .. انى أريد شيئا .. يعنى .. يحدث فرقة .. شيئا يلفت النظر .

الأعرج : حاك قناعا ملاك (يستلمه من الصا) .

الرجل : ملاك ؟ .. هائل ! .. حسنا ما أريد (يتناولوه ويضعه على وجهه) ..

مارجو : عجيبة ؟ ما الخطأ فى قناعي ؟ .. كنت تستطيع أن تحصل عليه منذ مدة . شوف هذا الرجل .. ان تصرفه كاف لان يحصل كل الملائكة الأبرياء تصغر من الحسد .. أيعا الأبله .. انه يبيعكم شيئا لا ملاكا كما تظن .

(يزعج الرجل القناع عن وجهه)

الأعرج : ان ثمنه خمسة وعشرون مليا يا سيدى .

الرجل : (فى دهشة) خمسة وعشرون مليا !! لا حياتك النالية .

الأعرج : لا تستطيع أن تجد كل يوم ملاكا كهذا . انه ملاك ، ملاك بكل الكلمة .. جمال خفيفى وليس كهذه المنة التى تبيعها هى وتسبها ملاكا ..

مارجو : مؤكد .. كلامه صحيح .. انك لا تستطيع أن تجد لنفسك كل يوم ملاكا حزيلا مثل هذا !!

الرجل : موافق (يندهم خمسة وعشرين مليا ويضع القناع على وجهه) كيف أبدو الآن ؟

الأعرج : كسيدنا جبريل نفسه !

الرجل : جميل .. ان أمم شء هو ألا يعرفنى أحد .

(يخطو الى داخل الحانة وحل وجهه القناع)

مارجو : وكما لو أن متاعبى غير كافية حتى تخطف زبائنى (بعد تفكير عميق) .. ولكن أى زيون هذا !! من كان يفكر فى الحصول على زيون مثله هذه الليلة .. اتقو (تبسق فى غضب تجاه الحانة .. ثم تنبج فجأة الى الأعرج) والآن ارحل ، انصرف حالا ..

الأعرج : كم قناعا بعت ؟

مارجو : بعت حوالى .. ولكن ما شانك فى هذا ؟

الأعرج : لقد تخلفت من ثلاثة وعشرين قناعا .

مارجو : عظيم .. يعنى إن لدينا نقودا هذه الليلة .. حل ملك سبجارة ؟

الأعرج : لا .

مارجو : ألا تدخن ؟

الأعرج : أدخن ، ولكن ..

مارجو : حسنا .. لأهب أربابا المسحوق واشترى عليه من السجائر حتى يمكن أن نشد بعضى الأنفاس .

الأعرج : يا للشيطان ! .. لا أحد يريد أن يشتري هذه الثلاثة الباقية .

مارجو : ولا الاقنعة الباقية مى أيضا .

الأعرج : (ناظرا فى أنفهم) عجيبة .. هل تصورى أن اقنعتى تشبه ما ملك .

مارجو : (تنظر فى اقنعتهم) كيف عرفت ؟ .. انتظر لحظة .. واحد حزين .. واحد مبتهيج .. والثالث لرجل ميت . تصور هذا .

الأعرج : بالضبط .. تصورى هذا .

مارجو : والآن دعنى ألقى نظرة على وجهك (تنظر فى وجهه من قرب) .. وجه حزين !

الأعرج : وماذا من وجهك ؟ (ينظر فيه) حزين .. حزين .. مثل ..

مارجو : ما اسماك ؟

الأعرج : يشرو . وما اسمك أنت ؟

مارجو : مارجو

الأعرج : ايه .. مارجو ؟ .. ما هذا ؟

مارجو : مارجريت .

الأعرج : آه .. ولكن لماذا مارجو ؟

مارجو : (تهر كتليها) انه كما هو .. هذا كل ما فى الأمر . انه اسم للأجانب .

الأعرج : أى أجانب ؟

مارجو : أنت تسأل أسئلة كثيرة جدا .. لى علاقات مع بعضهم فى الأسطول الأمريكى السادس .

الأعرج : (يضحك من قلبه) ما .. ما .. ما ذلك فى الأسطول الانجليزى .

مارجو : والفرنسي كذلك .. ما المضحك ؟ .. يا ابني ..
إذا لم يكن مع الطائرة . فلن نعرف من أين تأتينا
الأكلة التالية .. ناهم .. منذ أن قفلوا إل .. أنت
عارف بالباقي .

الأعرج : منذ أن قفلوا ماذا ؟

مارجو : قل لي أيها الأخ ، متى ولدت ؟

الأعرج : أه .. هل تصدين إل .. (يضحك) ما ..
ما .. ما

مارجو : (تقلد ضحكته بصوت أجش) ما .. ما ..
ما المضحك ؟ ألا تعتقد أنه من المضحك ألا تجد مكانا
تمام فيه بالليل ؟ .. يا الهي .. لقد كانت ليلة أبود
من القطب الشمالي .. تماما كهذه الليلة (ترتعد
وترفع ياقة مئطتها) هل أنت بردان ؟

الأعرج : هل ترغبين في سيجارة ؟

مارجو : أوه .. مملك بضها ؟

الأعرج : للاستقاء .. نعم (يشعلان سيجارتيه) يتبادلان
النظر في ضوء عود الثقاب (ماذا حدث حتى تبينى
أنتم في تلك السماء ؟

مارجو : أعتقد لأن الشيب يحذف الآن .

الأعرج : أوه .. لا شيء كهذا .. على العكس (ينظر إليها
في قرب) حسنا ، في وجهك بعض التجاعيد ، ولكنها
لا تظهر في ذلك الضوء الأزرق .

مارجو : انظر حتى عودة النور الأحمر وسترى (يتغير اللون
الأزرق إلى الأحمر) .

الأعرج : (ينظر إلى وجهها لم يصغر تصغيرا طويلا فيها
اندحاش) يا غير .. ! .. شطنة قديمة حقيقية !

مارجو : (يفضض) آف .. رح في داهية ! .. وأنت
! إيو الرجل المشيبة .. أين فقلت رجلك النابية ؟
أه .. (تضحك بسخرية) يبدو أنها في مكان ما
وتحاول أن تعثر عليك ..

الأعرج : لقد فقلت في خنق صغير قديم في مكان ما ..
ولكن عندما تقوم القيامة ، كما يقولون ، ستترينى
برجلين انتن .

مارجو : (معلقة على فكرة القيامة) أه .. عندما تقوم القيامة
لماذا لا نركز هنا على تلك السلام ؟

الأعرج : بالضبط لماذا ؟ وفوق هذا فأننا نصل متجرنا معنا
فوق طهورنا .. ربما تصبح هذه الطائرة طائرة جدا
.. ولكن لا يهمك .. ما .. ما ..

مارجو : ألا يكون هذا شيئا .. لو كان عندنا دكان صغير
(يجلسان) ثم .. كنا نتكلم عن القيامة ، هل تعتقد
أنهم سيسجلون منا بفايا يوم اليمث ؟ هل لديك
فكرة ؟

الأعرج : قديسات .

مارجو : قديسات ! واقع .. اعترف لك بأنني لم أذكر في
هذا أبدا من قبل .

الأعرج : هذا مذكور في الكتب .. لقد قرأت .. ألا تحلين
أنهن قبل أن يصبحن قديسات كان أغلبهن من ..

مارجو : هل تمنى أنهم سيصلون من القديسة مارجو !
(تضحك في التباطؤ) لو أردت أن تعرف الحقيقة ،
لمأذا لا يصلونا ضلا كذلك ؟ (في جدية) أعنى
ما أنا فيه .. اتقو (تصق في اشتزاز) أن هذا
الشيء يملأني بالقرق .

الأعرج : ألم تستنى به ؟

مارجو : لا وحياتك الغالية . ليست عندي فكرة من هذا
الشيء : سكارى صمايك ، بيبل رسمية وغير رسمية ،
وجنود ملوية تيبية ، ثور كروشي ، منحرفون ،
عندما أذكر في ذلك أفسس بالتي . ومنذ أن غلقوا
دورنا .. على أية حال .. حدث حسدا عندما بدأت
أتاجر .

الأعرج : هل تريدين قطعة من الشيكولاتة ؟

مارجو : ألا تبيهما للناس ؟

الأعرج : يا لعملة ! .. قطعة من الشيكولاتة لن تقدم
أو تؤخر (يناولها قطعة الشيكولاتة) .

مارجو : (تلعنفيها في تلتذ) شيكولاتة .. حدث مرة أن
أرسل لي أحد الأصدقاء أربعين لوحا من الشيكولاتة ..
أه .. أنها ليست رديئة .

ونرجع إلى مكاننا نقول ، ماذا تصبح أنت عندما تقوم
القيامة ؟

الأعرج : أنا ؟ .. ملاكا على ما أعتقد .

مارجو : ملاك ؟ أن لديك فكرة كبيرة عن نفسك . اليس
كذلك ؟ ..

أعرف أن الملائكة أعل مرتبة من القديسين والقديسات
الأعرج : بالضبط . عندما كنت مجندا في الجيش كنت
دائما أحصل الرسائل مثل الملائكة التي تحمل الرسائل .

وذاث يوم . بينما كنت أحمل إشارة من الكولونيل إلى
قائد الفرقة وظلت تماما قلقلني إلى أعل .. هناك هناك
في السماء .. بالبطبع سيصلون مني ملاكا .. وماذا
غير ذلك ؟

مارجو : صحيح . ولكن ليس عندهم كولونيات هناك في
السماء . فمن ستأخذ الأوامر ؟

الأعرج : أعتقد من كبير الملائكة .. ما اسمه ؟ .. (نظري
لحظة .. جبرائيل بالضبط .. اسمه جبرائيل .

مارجو : وأين مستسلم تلك الأوامر ؟ .. أحب أن أعرف
(تضحك) ما .. ما ..

أخبرني إلى أين ستأخذ تلك الأوامر ؟

الأعرج : دعيني أذكر .. سألتها .. سألتها .. (يلقي
ذلك في حاسي وجدية يفية أن يوحى بروح الاقتاع)

سيقول لي كثير الملائكة : « اسمع يا بيترو ، اذهب الى وادي الزمور واخبرها بان رياح الشمال في طريقها الى الهروب هذه الليلة »

(يرتج يدويه ويصيح في صوت خفي) يا انتم هناك .. اصغوا جسيما .. لا ترفعوا اوتونكم فوق الارض هذه الليلة .. ان رياح الشمال في طريقها الى الهروب .. و .. و .. ب .

مارجو : (تضحك مسرورة من اللببة) ها .. ها .. ها .. بالتاكيد انت تلخج الرسائل في روعة .

الاعرج : او سيقول لي : « يا بيترو ، احمل اريبتين لرحل من الشيكولاتة واصعد بها الى القديسة مارجو ! »

مارجو : مثل ما فعل صديقي الثرى ؟ ها .. ها .. ها .. ولكن في تلك الساعة سيطلب منك ان تنام معي في السرير !

الاعرج : كثير الملائكة ؟ (يضحك) تصوري انه يجب عليه ان ينزع اجنحته وتعليه !

(يضحك من في سرور) اتريدين قطعة اخرى من الشيكولاتة ؟

مارجو : وهو كذلك .. لا يزال لدينا وقت طويل حتى نصل الى القطعة الاربعين .

(تنظر اليه في عاطفة متسائلة) ينبغي ان اصارحك بان لك وجهها علونها فيه رجمة (تضحك) اخبرني .. قبل ان تصبح هلاك في الجيش .. اعني قبل ان تفقد تلك الرجل .. اين كنت تشغل قبل ان تحصل تلك الرسائل وقت الخدمة ؟ اين كنت تعمل ؟

الاعرج : اوه .. كل انواع العمل .. كان يتوقف ذلك على ما اجد .. بانع متجول من باب الى باب ، عامل شحن وتفريغ على السفن ، بناء ، ميساعد ، عامل برشام ، سائق وابور زلط .. كل شغلة تحتاج الى رجلين اشتغلتهما .. وبعد ذلك تحولت الى العمل في اية شغلة تحتاج الى رجل واحدة : شحاذ .. ماسح احدىة بانع امشاط على ناصية الشارع .. والان ابيع اقدمة بمناسبة الكرنفال .. اخبريني شيئا عن نفسك ؟

مارجو : (في حزن) عن نفسي ؟ آه .. لقد بدأت في قريتي مسقط رأسي .

الاعرج : ثم ؟

مارجو : ثم وقمت في عرام أحد أبناء أبناء أصامي .

الاعرج : وبعد ذلك ؟

مارجو : (تنف على قمعيها) وبعد ذلك .. اوه .. ريدم .. ان الليسة بأردة .. هربت من القرية الى اثينا .. وانتظرته ليأتي الى كما التفتنا (تدرج المسرح)

الاعرج : ثم ؟

مارجو : (غائبة) انت تسأل أسئلة كثيرة جدا (تهدأ في الحال) ثم .. بدلا من أن يأتي هو الى اثينا ،

اعد جواز سفره وغادر البلاد الى استراليا .. والمليئة .. آف .. آف .. آف ..

الاعرج : (متبسطا) هذا صحيح (بعد فترة) هل تريدين سيجارة اخرى ؟

مارجو : هل منك ؟

الاعرج : للاسفاه .. (يعطيها سيجارة)

مارجو : هل هناك يضي الاسفاه ؟ (تشمل السيجارة)

الاعرج : لا يزال هناك بضهم .

(اللون الاحمر يغطي المسرح) يخرج الرجل من الحانة وعلى وجهه قناع الملاك .

الرجل : (يزيح القناع) انت يا .. يا بانغ الاقنعة ! هذا القناع لا يصلح .

انا مؤمن بانهم يعرفون من انا رغم هذا القناع . لا أحد هناك يلبس قناع ملاك (الى بيترو) خذ هذا واعطني واسدا آخر .

الاعرج : أخذ هذا القناع ؟ لقد أبليتة الآن ! ماذا افعل بقناع مستعمل مهرا ؟

الرجل : (في غضب) حاسم .. والا ناديت لك رجل البوليس .

الاعرج : لا يهمني ذلك أبدا .. اذهب وناده .. على أية حال .. مادفت ليست فيه خرايش كثيرة .. اعطيه وساطعك عشرة مليعات .

الرجل : عشرة مليعات ؟ لقد أعطيتك خمسة وعشرين مليعا ثمنا له .

الاعرج : ولكنك هراته ! كيف أبيع قناعا مستصلا ؟

الرجل : لا يوجد في هذا العالم غير المحتالين .. لقد قضيت في تلك المدينة ثلاثة أيام وحتى الآن لم أقابل رجلا أميناً واحداً .. هل أية حال .. موافق .. خذ القناع .

مارجو : هل تحب شراء هذا القناع المبتسم ؟

الاعرج : (الى مارجو في غضب) ارجسي ايها السيدة .. هذا الرجل زبوني .. هل أنت عميةا .. أو شيء من هذا القبيل ؟

مارجو : (في غضب أيضا) جادتك داعية ايها الاعرج .. هذه المنطقة تبيى ..

الاعرج : (الى الرجل) ربما أنت تريد هذا القناع الحزين ؟

الرجل : لا .. لا أريده ..

مارجو : ما رأيك في القناع المبتسم ؟ من المؤكد أنه يناسبك ايها العزيز .

(تلمح على وجهه للحظة)

الرجل : لا .. لا .. لا ..

الاعرج : بدلا منه .. خذ قناع الموت ! (يضمه على وجهه)

الرجل : لا .. لا أريده .

مارجو : ما رأيك في القناع الحزين ؟ (تلمح على وجهه)

الأعرج : أنصب قناع السرور هذا ؟ (يضمه على وجهه)
مارجو : قناع الموت ؟ (تضمه على وجهه)

الرجل : (في ثورة غضب) أتركاني كلاكيا .. اني لا أريد
أى قناع .. بقى الجحيم .. ماذا تصورون أين نكون ؟

مارجو : (يبتعد) لسنا في استراليا على أية حال .
الرجل : (مأخوذاً من المعشاة) استراليا ؟ لقد جئت فعلا
من هذا المكان .. كيف عرفت ؟

مارجو : اذا استرهب فناعا مني أيها العزيز فسأخبرك
باسمك .. إن اسمك هو .. أخول ؟ .. ديستريس ..
هل أنا صادقة ؟

الرجل : كيف عرفت ؟

مارجو : والآن .. انتظر ثانية (تجلب يد وتظهر فيها .
ثم تحلق في السماء) دعنا نرى ما تولد السماء ..
دعنا نرى الآن .. أنت متزوج .

الرجل : تستطعين أن كتبي هذا من الغاتم الذي يبدى ؟
مارجو : ومرت عليك وأنت بعيد مدة سبع عشرة سنة .
الرجل : نعم .. هذا المدة تقريبا .

مارجو : وأنت غير سعيد .
الرجل : بالفضيل . .. رضى ..
مارجو : ماتت ؟

الرجل : أبدا . أبدا .. انه شيء آخر ..
مارجو : شيء يقارب ذلك .. انها الآن هناك تقضى وقتا طيبا
مع رجل آخر .. انهما تضسح على وجهها قناع
السرور ..

الرجل : (صاودا بالكراهية) .. أجل .
مارجو : خذ هذا القناع .. انك يناسبك تماما (يسطيه القناع
العزيز)

الرجل : (متعلما) لا .. بل أريد شيئا مرعبا ..
مارجو : هل هذا . هاهنا قناع الموت .. خذ .
الرجل : لا .. اني خائف .
مارجو : قناع السرور ؟

الرجل : انه من الأفضل أن آخذ هذا . ناع الحزين .. هاهنا
(ينقعهما خمسة وعشرين مليما ويضع القناع على
وجهه) كيف أبدو ؟

مارجو : حزينا .. تماما كما لو انك تبكي على شيء فعدته .
الرجل : ماذا ؟ .. على أية حال .. شكرا (يدلف الى
الحانة) .

مارجو : (تضحك) ها .. ها .. لقد استباحتها .. لقد
حسبني واحدة من قارات الطواغيت .

الأعرج : أى نوع من الكلام الفارغ كنت تقصينه ؟
مارجو : من الذى قال انه فارغ ؟ .. اني أعرفه .. حقيقة
أعرفه .

الأعرج : من هو ؟

مارجو : (بمرارة) صديق قديم لى .. ها .. ها .. ها
(فترة صمت) (يهزم فحاجيه ولكن يخاطله سرور)
آه .. اني الليلة أشر بسرور وبخيلة .. ها .. ها ..
.. ها (تضح على وجهها قناع السرور - يظهر لون
السرور الى الأزرق) دعنا نرقص .. هل لنا أن نرقص ؟
(تسمح موسيقي ناعمة للرقص الثنائي صادرة من
الحانة) .

الأعرج : هل قلت نرقص ؟ ربما كنت شريفا لطيفا برجلى
الوحدة .

مارجو : (تخلع القناع) ما الفرق ؟ فعلمنا تكون مسميحا
تستطيع أن نرقص بلا أدجل وبلا أذعنة .. أى نوع
من الرافضين كنت قبل أن تصبح .. ملاكا ؟

الأعرج : من أحسن الرافضين .. كنت أدور وأدور فى
روعة .

مارجو : حسنا ، تظهر بأنك عدت رجلا سليما من جديد .
وبأنك نرقص مع فتاتك كما اعتدت أن نرقص على
سايك .

الأعرج : مع ماريا ؟
مارجو : هل كان ذلك اسمها ؟ ماريا ؟

الأعرج : ماريا .. آه .. كانت نرقص كعلم .. ذات مرة
فى أحد الخزانات ضمننا الى حانة صغيرة لنرقص ..
ها .. ها .. (فى حزن) ولا عدت اكتشفت أنها
تزوجت .

مارجو : وماذا فى ذلك ؟ انها ليست مأساة كذلك الناس ..
لقد رقصتما معا .. اليس كذلك ؟ ألا يكفى هذا
الأعرج : (ينتهده للذكرى) آه .. ما كان أحل تلك الرفضة
(يلبس قناع السرور) .

مارجو : هيا .. دعنا نغنى أغنسنا (تلبس قناع السرور
وتدنى منه) .

يلفان أذعنها حول بطنهما استعدادا للرقص .. يجرى
بيدل أقصى جهده ليرقص على رجله السليمة (فيه ..
استمع الى أصابع رجل مع دق رجله الخشبية
(يضحكان) .

الأعرج : (يشبه وهو يرفضها) الله .. بسى المطر ..
مارجو : أدوات الحرفة .. (يستمر رفضها مع ابتعاد اللحن
الهائى) .

(بعد فترة) يبدو أنك كنت واقفا عظيما .. أخبرني
مرة أخرى ، ما اسمك ؟

الأعرج : اسمي بيتر .
مارجو : آه .. بيتر .. واسمى مارجو : (يتألمان الرقص)

الأعرج : (بعد وقت قصير) يبدو لى أنك كنت جميلة فى
يوم من الأيام .

مارجو : مثل ماريا ؟
الأعرج : مثل ماريا .
مارجو : ولكن الآن ؟

الأعرج : لا تزالين جميلة .. ولكن تحت اللون الأزرق .
مارجو : وتحت اللون الأحمر ؟ (يتغير اللون إلى أحمر .
 يسقط الكاز من يترى . فترة صمت - تنبثق مارجو
 وتلتقط الكاز وتناولو إياه - يتجه يترى إلى السلالم
 الحجرية - يجلس بصعوبة - يزجج القناع . ويبدأ
 في التشجيع) (تلحظ إليه مارجو - تزجج قناعها
 بدورها - تبدأ في مواساته) لا تيك أيها المزيّر
 (في حنان) دعني أصبح على شركك ..

الأعرج : لا .. لا تعلم .

مارجو : (في حزن كليب) .. كفى .. دعني أصبح على
 شركك .. لقد مضت مدة طويلة منذ آخر مرة شعرت
 فيها أنني المساة حية ..

الأعرج : اني اطلب منك ألا تقل هذا .

مارجو : (تنفجر في التشجيع) من فضلك دعني أفل
 اني وحيدة وأشعر بالوحشة .. كما لو أنني لا أتمنى
 إلى هذا العالم .

الأعرج : (ينم نغره في وجهها من قرب) يا الله .. انك
 قبيحة .. لا شيء على وجهك غير الخطوط والتجاعيد .

مارجو : (في غضب) وأنت ؟ ألم تلق حديثاً نظرة على
 نفسك ؟ وبالأخص على رجلتيك ؟ .. قل لي من يريد
 أن يتودد ويحتضن رجل خضبة ؟ .. أنت أيها المتعمد
 .. الأعرج ..

الأعرج : (في وحشية) عامرة .. يصلحها على وجهها (
 يخرج الرجل من الحانة لياسا القناع الحزين) .
الرجل : (خالما قناعه) هيه . .. أقمه !

مارجو : (مسرعة ومتنوعة الفرصة) ألم يميحك ؟
الأعرج : ربما أنت تريد هذا القناع الياسم ! (يدنو منه)
مارجو : (في عصبية إلى يترى) ألا ترحل بعيداً من هنا
 أيها الملون !

الرجل : (في حزن) خذ هذا القناع أيتها المسيسة ..
 لا أريد .. كل واحد هناك يجلس مثل هذا القناع ..
مارجو : كل واحد ؟

الرجل : (في كراهية) كل واحد .. ماعدا امرأة تفضح
 طول الوقت .

مارجو : تفضح ؟ تلام ؟

الرجل : (في حقد) انها تقضي وقتاً سعيداً هناك .. تشرب
 . تقبل .. تتمسح فيه في الركن .. وأنا ..

الأعرج : حل لك رغبة في قناع الموت ؟

الرجل : لا .. لا .. اني مدور .

مارجو : إذن غد هذا القناع الياسم .. انه ميتسم ..
 يتسم أيها الأخ .. يتسم حتى ولو كنت لا تقسم
 بالرغبة في الانضمام .. يتسم .. ما الفرق ؟

الرجل : اني لا أستطيع ذلك .. لا أستطيع أن أضحك ..
 اني لا أعرف كيف .

مارجو : لا تستطيع أن تفضح ؟ (في لين وعدوه عظيم
 تقرب من أذنه) .

كانت هناك فتاة تركتها أنت في البرد .. ولكنها
 لا تزال تستطيع أن (تفضح في خشونة) ها ..
 ها .. ها ..

الرجل : (مانوذاً) أنا ؟ (يحاول أن يتذكر) أجل ..
 أنت على حق . -لقد حدث هذا منذ سنين طويلة ..
 كيف عرفت ؟

مارجو : ليس هناك شيء لا أعرفه . وعلى هذا فخذ هذا القناع
 الياسم واذبح إلى الحانة . وستستدفع فقط عشرة
 مليات (تد يدعها إليه) .

الرجل : (يخرج من جيبه في ألية عشرة مليات ويعطيها
 إياها) وما الذي سيحدث الآن ؟ هل تعرفين ؟

مارجو : لا أعرف .

الرجل : (يضع القناع على وجهه) كيف يبدو ؟

مارجو : رائع .. لا أحد سيغف ما يفور بداخلك .. تماماً
 مثل .. أنظر إلى .. هل ترى شيئاً ؟ أنظر ، انني
 أشحك (تفضح في مستهزاً) ها .. ها .. ها ..
 (يسرع الرجل إلى داخل الحانة) .

مارجو : (إلى نفسها في الشكناط) انه لم يمرئني
 (في حركة هامة بالتصور) . هل أنا تفوت إلى هذا
 الحد ؟ (تخرج امرأة من حليتها) انظروا إلى ..
 كيف أصبحت يبدو هكذا ؟ شعري .. عيوني ..
 شفاتي .. ، خطوط ، خطوط (تشجج) تصوروا ..
 ذات يوم كنت فتاة صغيرة أُنس في الحقول (تطلق
 فجأة صرخة متوقفة بالعلم) أه لو كنت أستطيع
 فقط أن أعود إلى قريتي ! تنطرح على الأرض وتبكي (
 يتغير اللون الأحمر إلى الأزرق . الموسيقي الآن تاجر
 هادئ) .

الأعرج : (يدنو منها) هل تريدين سيجارة ؟

مارجو : لا .

الأعرج : هل أقول لك شيئاً يضحك ؟

مارجو : لا

الأعرج : (يجلس إلى جوارها ويمسك يديها) ما أنتم ايها
 .. انهما أقم من يدى ماريا . أنا أسسف لأنني
 ضحك . هل تغفرين لي ذلك ؟ اني لم أتصد هذا .
 صدقيني اذا كان لي رجلاان التناك ما كنت صفتك تط
 (فترة صمت - يشعل سيجارتين - يعطيها احداهما)
 (يشد نفساً من سيجارته) هل تعرفين .. ركبنا ذات
 مرة دراجة بخارية وذهبنا إلى البحر عند فاليريون .
 وجلسنا ماريا خلفي على الدراجة ولتت ذراعيها حول
 وسطى لفا شديداً .. يا سلام .. هل أنا جعلت
 اليمالات تنز وترمزج ! .. صافها فتخللت الريح
 شعري وشعرها وضحكنا ماريا ثم صرخت
 ه هيه .. غف حلقك .. وواع المرة ه ه .

مارجو : وأنا أفكر يوم أن خرجنا مرة الى المحل ٠٠ كنت
أيضا في السادسة عشرة من عمري وأرتدى فستانا
أبيض ٠٠ كنت ٠٠

الأعرج : ثم وصلنا الشاطئ وتمددنا على الرمال ٠

مارجو : وبنت في شعري زهور الخشخاش ٠٠ كان شعري
مرتبا على شكل ذيل مهر أسود ٠٠ وعندما أتى ٠٠

الأعرج : كنا ممددين هناك على الرمال وذراعا كل منا يلتفان
حول الآخر ٠٠

مارجو : وجهي أتدغدغ فوق زهور الخشخاش ٠٠ وأصبح
ردائي الأبيض أخضر كله ٠٠ لم أعيا بهذا ٠٠ ثم فك
هو الشريط الذي كان حول رأسي فانطرح شعري وتدف
واشتبك بالأعشاب ٠٠ ومع هذا لم أعيا ٠٠ ولكن ٠٠
بعد هذا ٠٠ الآن ٠٠ أقصد ٠

الأعرج : وانظرتما لتزودني في المستنقى ٠٠ ثم ٠٠
يا للفتنة ٠٠

مارجو : وانظرت أنا عند محطة السكة الحديد ٠٠

الأعرج : واكتشفت مؤخرا أنها تزوجت ٠٠

مارجو : وعندما علمت أنه رحل الى استراليا جن جنوني ٠٠
ورحت أتجول في الشوارع وأتجول ٠٠ وأتجول ٠٠
(تدفج غاضبة) أين الزانية ٠٠ لم يسألوا عن يعرفني
٠٠ عيناى في عيني ولم يتصرف على ٠٠ والآن ، ماذا
تتوقع بعد عشر سنوات في الشوارع ، سالحة لكل
فيهم متصمك ٠٠ اتلو (تصبغ في غضب) أه ٠٠
لو كنت طلته لكنت أخرجت عيني اليراقطين ٠٠ كنت
٠٠ كنت

الأعرج : لا داعي لهذا أيتها العزيزة ٠٠ هل لك في قطعة من
الشيكرولاته ؟ ٠٠ أنت أظلم من ٠٠ يقطع كلامه
وينظر فيها عن قرب ٠٠ والآن أنت أجمل تحت الضوء
الأزرق !

مارجو : اني أرجو ألا يأتي هذا الضوء الأحمر أبدا (في
بطء تضع الفناع الحزين على وجهها) ٠

الأعرج : وأنا كذلك (يضع الفناع الحزين على وجهه) ٠
(يحل اللون الأحمر الآن محل الأزرق - تسرع ماريا
خارجة من الحانة وعلى وجهها فناع ذو ابتسامة كريمة
خبيثة) ٠

ماريا : (في عصبية) هل عندكما أقمعة ؟

مارجو : أقمعة ! عندي يا سيدتي ما تطلين (تنهض وتزيح
فناعها عن وجهها وتدف من ماريا) (الأعرج ينهض
أيضا ولكن في شيء من الصوبة - ينتفض عكازته ويتبع
مارجو في درهما من ماريا - ثم يزيح فناعه بدوره) ٠

ماريا : (تخلع فناعها) أعطني فناعا بسرعة ٠٠ يجب ألا
يعرفني أحد ٠

الأعرج : (مصنوعا بمرئيتها) ماريا !!

ماريا : (متمكنة) كيف تعرف من أكون ؟

مارجو : (تضحك) ها ٠٠ ها ٠٠ ها ٠٠ هل تعرفون اننا
لسنا مجرد يائس أقمعة ببساطة ؟ هذا ملاك ٠٠ وأنا
قديسة ٠٠ هاك ، خذي هذا الفناع ٠٠ اننا في زيارة
قصيرة للأرض تلك الليلة ٠٠ فقط لجرد التسليية ٠٠
يمكنني أن أقول أن هناك في الحانة بعض المتاعب تتلفك
هذه الليلة ٠٠ مع السيد للهنب صاحب الفناع الباسم
ماريا : كيف عرفت ؟ ٠ أنا خائفة ٠٠ انه دائما يظهر
الأقمعة ٠

مارجو : ربما قد يكون وصوله فجأة ودون توقع ٠٠ من مكان
ما بعيد جدا ٠٠ هل يمكن أن أقول من استراليا ؟

ماريا : (في قلق وخوف) يا الهي ٠٠ لا ٠٠

مارجو : أي حناج تريدين ؟

ماريا : هذا ٠٠ تتناول فناع الموت وتضعه على وجهها) ٠

مارجو : غسيت مليا لهذا الفناع ٠٠ كما تعرفين ٠٠ الموت
يأتي غالبا بعض الشيء في تلك الأيام ٠

ماريا : (تدفج اللبغ وتهم بمغادرة المكان - تقف - تلمص
وفي بطء تخلع الفناع - تقترب من بيثرو وتتلمسه في
لسان) اني أعرفك من مكان ما ٠٠

الأعرج : (في عصبية) أنا ؟

مارجو : كل الوجوه تبدو متشابهة هذه الأيام ٠٠

ماريا : من فضلك لا تخبري أحد يائس فريت الفناع (تضع
على وجهها فناع الموت وتعود الى الحانة - تطرح بعيدا
الفناع الذي كانت تلبسه) ٠

مارجو : (تنحنى - تضحك - تلتفت فناع ماريا الذي طرحت
به) ها ٠٠ ها ٠٠ ها ٠٠ ما أدمعت هذه الليلة
وأروعها ٠٠ تصور ٠٠ اننا - نحن بطونانات الزمن
الفاير - نتجمع هنا جميعا هذه الليلة ٠٠ يا الهي ٠٠
إن الليلة باردة ٠٠ هيه ٠٠ أنت يا ٠٠ ليس عندك
شيء لتقول ؟

(تضطيق فناع ماريا) ٠٠ هيه انه ملك لك ٠٠ هاك
٠٠ خلوه !

الأعرج : (يأخذ الفناع في سمته وينظر اليه) (الى نفسه)
انظر الى هذا الوجه !

(في كرامة عاجلة) ملعونة ! (ييمص على الفناع)
(يقلقه ماريا عندما قالت له :)

٠ اني أعرفك من مكان ما ٠٠ ٠ (الى الفناع) ٠

أنت تجهلينني ، هه ؟ أتسيت ركوب العنابة البخارية
والتجول بها في الليل ؟

أتسيت الجلوس على الرمال ؟

(ينهمك في اليكاه) ٠٠ لقد انظرتك في المستشفى
٠٠ وانتظرت ٠٠ وانتظرت ٠٠ وذات ليلة
نهضت على رجل الوحيدة لأذهب وأجلك ٠٠ ولكنكم
أسكروا بي وديفوني في السرير (صارتا) ٠

وصحت سائعتي : ٠ اني أريد أن أذهب الى ماريا ٠٠
رجلي ٠٠ أين رجلي ٠٠ وكان من المفروض أن

الأعرج : لا يا عزيزي .. أنت لست جنبة .. اني لم أتصد ذلك أبدا .. انها هي التي يجب أن تلام .. تلك الكلية الفقيرة ..

مارجو : وأنا أيضا لم أكن ما قلت .. انه هو ..

الأعرج : هل تريدان سيجارة ؟

مارجو : نعم .. (تقرب منه . يشعلان سيجارتين) دعنا نجلس هنا فوق تلك السلالم . أفضل هذا ؟

الأعرج : حيا ..

مارجو : تمسك بيده وتساعداه على الجلوس ، يفخنان في صمت لفترة قصيرة (أخبرني ، لو كان لك وچلان سليمان ماذا تفعل ؟

الأعرج : كنت سأبني لنفسي بيتا صغيرا قرب البحر ..

مارجو : بيتا ؟ كيف ذلك ؟

الأعرج : لقد ورثت عن أبي قطعة مسطحة من الأرض عند فاليرون . لم أفكر أبدا في بيعها حتى في ساعات اليأس الشديد ..

مارجو : والفلس ؟

الأعرج : سأبني البيت بنفسى .. ساحمل الجبارة .. و ..
الرجل : (يخرج من الحانة في عجلة . وفي غضب يزيح قناع السرور) هل رأيته ؟

مارجو : من ؟

الرجل : لقد غيبت قناعها ولهذا همت عندها .. اى قناع تلبسه الآن ؟

مارجو : (في جفاف) قناع الموت .

الرجل : (في كراهية) أوه .. لقد رأيته هناك .. لقد هرب عشيقها .. انها تعتقد أنها تستغفلنى . أفسلى قناع الموت . نفس القناع .. قناع الموت .

مارجو : قناع الموت ؟

الرجل : أجل ، نفس القناع .

الأعرج : ها أنت تطليه بنفسك .

مارجو : ادفع غسيت مليا .. ان الموت يكلف كثيرا في تلك الأيام : مصاريف الجنائز والإكالييل ، وسيارات التاكسى ..

الرجل : حيا ما طلبت (يتقدمان الشئ . يمسد اليها قناع السرور . ويلبس قناع الموت . يدخل الى الحانة مهورلا) .

مارجو : حسنا .. ماذا تقول في هذا .. أبيع أقمشة طوال هذا الوقت ولا يزال ممي ثلاثة باقية .. واحد حزين . وآخر مسرور ، والثالث ملاك .

الأعرج : نفس الشيء ممي .. واحد حزين ، وواحد مسرور والأخير ملاك ؟

(يسمع صوت ضحك آتيا من جهة اليسار)

تزوجيني ! (يمزق القناع) خذى تلك . وتلك . وتلك .

(يلقى بالقناع على الأرض ثم يدهنها بقمحه في حياج . يتوقف فجأة وينشج)

يا الهى .. لمحتني رجلا أخرى حتى أفاوق حسدا المذاب .. واذهب بعيدا بعيدا الى أى مكان .. انى لا أود أن أرى أحدا (يغضب ويجلس على السلالم بينما رأسه متحن) .

مارجو : (تدنو منه) عزيزى .. أين تذهب لو كان لك وچلان ؟

الأعرج : (غاضبا) أتركيني وحدى .. كلكن نفس الشيء .. كلكن ذنبا .

مارجو : (تنتش عكازه في غضب) أنت أيها المصلوك .. راع ما تقول .. اننى لن أصسك بهذا الكأز واضرب به رأسك .. أتمن كلكنم أيها الرجال .. اشراروا وسماك .. يا الله .. أه لو كنت أستطيع أن أصدق على وجه العالم كله (في وحشية) انى أكرهكم ، أبغضكم كلكنم .. جميعكم .. انى أكره وجوهكم ، أيديكم ، أرجلكم ، نفودكم ..
(تنتشج) أه يا أمى الميززة لماذا لا أستطيع أن أعود ثانية الى البيت ؟

.. لماذا ؟ لقد تركت كنتظرين هناك في شالك الاسود المتين .

الأعرج : علام توجين ايها الجنية الشمطاء ؟

مارجو : (في انفعال غاضب) افلق لك أيها الغرب الأعرج ! لماذا لا ترحل متعبا باللمعة عن هذا المكان ، من سالك لتاني وتلتصق بي هذه الليلة كملعة متطلعة ؟ لماذا لا تتركني وحيدة الى نفسى ؟

الأعرج : أنا ألتصق بك ؟ .. انك أنت التى تمسكين بي .. هل تعتقدين اننى أود أن أنظر الى وجهك التبيح ؟ (ينهض مهددا) ..

انصرفي حالا من هنا .. انصرفي .

مارجو : (تقف) لا تضرني واضرب نفسك أيها المشرد (ينظران الى بعضهما في كراهية حديدية . وفجأة ينقلب اللون الأحمر الى أزرق . تسع موسيقى التانجو المزينة . تبدأ خافتة ثم تملو . وبالتدرج تهدأ مارجو ومهما الأعرج) .

الأعرج : يتحرك خطوة او خطوتين على عكازته . يبدو حادلا . ينظر اليها عن قرب علام تنشأ من يده عليك ؟ ان هذا يوجعنى .. حقيقة اننى متالم لهذا أشد الألم .

مارجو : (وحى هادئة أيضا) يا للجنة .. ليتنى كنت اعرف .

الأعرج : لقد دعوتنى بالأعرج .

مارجو : وانت دعوتنى بالجنية الشمطاء .

صوت دجل : (من خارج المسرح) أقمّة ..

صوت امرأة : (أتيا من خارج المسرح أيضا) يا باعة الأقمّة !

(تدخل فتاة وهي تجرى)

الفتاة : (في مرج) لقد كنا نبحث في كل مكان علنا نجد أقمّة .. هل عندك بعض منها ؟

مارجو : نعم ، هنا .

الفتاة : اني أريد اثنتين متشابهتين : واحدة لي والثاني لصديقي واثنتين أخريين متشابهتين واحدة لأختي والأخر لصديقتها .

مارجو : نعم ، ما تريدين .. اثنتان يشلان السرور .. واثنتان حزينتان .. واثنتان للأكين .. ماذا تحبين ؟

الفتاة : لا .. لا .. لا أريد قناعي للأكنة .. إن شكلهما غريب جدا .

مارجو : كما تحبين .. هاهنا الأقمّة الأخرى .. شمسين مليحا للفتاتين الحزينتين .. ومائة مليح لقناعي السرور .

الفتاة : مائة مليح ؟ لماذا كل هذا المبلغ لقناعي السرور ؟

مارجو : لو كنت يا بنتي أكبر عمرا قليلا عما أنت عليه الآن لمررت السبب .

الم تلاطفي مرة وجسوه الناس في الشارع ؟ تسمه وتسمرون في المائة منهم حزائي .. وواحد فقط ميسم .. ولهذا ، كما قلت لك ، الوجه الضاحك غالي الثمن نوعا ما هذه الأيام .

الفتاة : (ضاحكة) كويس إن تسمع هذا .. ما .. ما .. ها .. ها .. وهو كذلك .. أنت تكسين .. هاهنا النقود (تدفع اللين) تأخذ الأقمّة . ترص في سرور وهي خارجة - تهف (الوجه الضاحك أغل قليلا .. ما .. ما .. ها .. ها .. ايه .. هذا لطيف (يأتي ضحكها من الخارج) .

مارجو : انظري قليلا أينها البنية حتى تكبري وعندئذ ستعنين .. (في نهاية سحبتة) راح .. اتنا على وشك أن نبيع ما لدينا .. انظر الباقي اثنان فقط ..

الأعرج : لن يكون من السهل التخلص منهما بسرعة . انني أحمل قناع الالاك هذا منذ الصباح ، وحتى الساعة لا أستطيع أن أجده واحدا يشتريه .

مارجو : حدث هذا الشيء معي ، من يشتري أقمّة للأكنة هذه الأيام ؟

الأعرج : اني مندهش ، لماذا ؟

مارجو : من يعرف ؟ ربما لأننا جميعا اذئنا للعافية .. إن الأكنة تكيفنا .

الأعرج : (ينظر في عينيها) ماعدا أنت .. هناك شيء غريب في عينيك .. عندما أنظر اليك الآن في الضوء الأزود أجد شيئا .. شيئا جميلا .. انه يشبه كما تروين .. شيئا كان ينسو ويمظم في داخل .

مارجو : (مدعورة) ولكن كيف تراني في الضوء الأحمر ؟

الأعرج : في اللون الأحمر .. ؟

(فجأة تسمع موسيقى الروك أتدورول . يسود اللون الأحمر كل المسرح . تخرج ماريا بسرعة من الحانة وتعل وجهها قناع الموت) .

ماريا : (في خسر) أعطني قناعا آخر - بسرعة - بسرعة ؟ انقلني - من فضلك - اسرع .

مارجو : ليست عندنا أية أقمّة غير أقمّة الالاكة .

ماريا : لا - لا - لا أريد ذلك .. أود شيئا آخر .. يجب ألا يعرفني .. !

(يظهر الرجل فجأة) انه يلبس بلوره قناع الموت - يقترب من ماريا ويخاطبها في بده - تتجهد ماريا في مكانها وتحذف فيه) .

الرجل : (في بده) هل تعرفيني ؟

ماريا : (ترتد من الخوف) لا .. لا ..

الرجل : تسمين أنك لا تعرفين من أنا ؟

ماريا : لا .. لا .. لا ..

الرجل : (يخلع قناعه في بده) هل تعرفيني الآن ؟ (تصفر ماريا تنسجة صغيرة من الخوف - تركع على قمعها) لقد فكرت أنني بعيد جدا جدا -

(في وحشية) اخلى هذا القناع عن وجهك ! .. كنت تشعرون حينئذ ال الوطن ، ايه ، وكنت تريدين رؤية أمك ؟ وكنت أنا مفللا لدرجة كافية حتى صعدتكم .. (يقلد كلامها السابق) .. « ساقين شهرا واحدا » ثم مررت مسنة كاملة وأنا لا أزال أنتظر هناك ..

(في ارتعاش تزيع ماريا قناعها) .. هذا أفضل لك يا بنتي .. ! الآن أستطيع أن أرى وجهك (ينظر في بعد إلى وجهها وفجأة يصرق في كراهية وماتت) اتلو .. أنت تحبينني .. هذا ما كتبتك ال .. وبما لا تزالين تحبينني ؟ .. عاهرة .. غدة .. ألسنت

كذلك ؟

ماريا : (تهتز من الرعب) اني أحبك ، أحبك .

الأعرج : (في خد كراهية) انها تكذب !

الرجل : هل تسمين ما يقول ؟ أنت تكذبين . كل واحد يعرف أنك كاذبة .

ماريا : (تنفجر فجأة) وانت ؟ .. لقد تركتني وحيدة مئة طويلا . وكان علي أن أجد بعض الصحة .

الأعرج : أكاذيب !

الرجل : أكاذيب .. طلبت أتمك لمدة ثلاثة أيام .. بصص الصحة .. ايه ؟

ماريا : (ناشجة) لقد تركتني وحيد - وانتظرت وانتظرت .. وملاذ كنت أستطيع أن أقبل بفردي ! لقد انتظرتك طويلا ..

مارجو : هذا صحيح !

الرجل : احبتي هذا ؟ (في وحشية) وأنا الذي كنت دائما احبك !

مارجو : (في وحشية) اكاذيب !

ماريا : (في صوت مرتفع) اكاذيب .. ! اذا كنت نحيتي لكنت آتيت !

الرجل : (في غضب) لقد أرسلت اليك أجرة الركوب لتعودي الى .. كتبت اليك أن تأتي .. كنت مريضا .. وانتظرتك في المستشفى ولكنك لم تأتي !

الأعرج : هذا صحيح !

ماريا : وأنا انتظرتك ، ولكنك لم تحضر !

مارجو : هذا صواب !

الرجل : (يبده وفي صوت خفيض) ضعي هذا القناع على وجهك ..

ماريا : (في خوف) لماذا ؟

الرجل : (في غضب شديد) لقد قلت البسي هذا القناع (تضع ماريا قناع الموت على وجهها) والان انهي ! .. هذا القناع يلائمك بالقيبط .

(ترتعد ماريا من قمة رأسها الى أخمص قدميها) يضع الرجل قناع الموت على وجهه . يتكلم في صوت خفيض (والان .. اخرجي من هذا الطريق) يشير بإصبعه جهة الخروج) .

ماريا : (تفجر باكيا) النجدة ! النجدة ! (تختبئ خلف بيترو طلبا للحماية) .

الرجل : (يغتر نوحا متوقفا) في وحشية) اخرجي من هنا (يخرج مسدسا) .

مارجو : (تظهر أمامه فجأة) انتظر ! هل تعرفني ؟ انظر الى .. ان الفتاة على حق !

الرجل : من تكونين ؟

الأعرج : (الى ماريا) هل تعرفيني ؟ .. انني انتظرتك في المستشفى ولكنك لم تأتي ..

مارجو : (في غف) لقد انتظرتك طويلا عند محطة السكة الحديد ولكنك لم تأتي .. انظر الى طويلا أيتها القيلة .. ألا تزال تجهلي ؟

ماريا : (تخرج فجأة من جهة اليسار وهي تملو صارخة) النجدة ! ايجئوني !

الأعرج : (يهتف خلفها) كلبه قلعة !

(يمدو الرجل خلف ماريا وفي يده للمسدس)

مارجو : انتظر يا ابن الحرام .. انتظر .. سوف تدفع الثمن .. سوف تدفع الثمن .

(تبدأ موسيقى الروك أند رول في الثلاثي - تسمع طلقة للمسدس من خلفها - تنتهي الموسيقى - يسمع تصفيق - يسود السكون - بعد فترة من الصمت تتكلم مارجو في صوته وسكينة) هل سمعت هذه الطلقة ؟ انها كانت من أجلك ! (تسمع طلقة أخرى من للمسدس) وعده كانت من أجل (لحظة صمت - تتكلم في يده

وحزن) ما أبيع هذا العالم .. يا الله .. انه أبيع من كلينا .. !

الأعرج : انه قبيح ، قبيح مثلك (ينظر اليها في حقد وكرامية)

مارجو : (تبادلته نظرات الكرامية) بل أعرج ومسلوك مثلك !

الأعرج : (في يده) لو كان لي رجلان سليمتان .. هل تصورين أنني كنت سأفك هذا لانتكلم الى .. يا الهي كل شيء قبيح جدا ..

مارجو : (في يده) لو كنت أستطيع فقط الرجوع الى قريتي (موسيقى التانجو الهادئة - يمشي اللون الأزرق كل المسرح - يتبادلان النظر - تتلاشى الموسيقى في صوته) لو كان لك رجلان سليمتان .. ماذا كنت تفعل ؟

الأعرج : كنت أبني لنفسي بيانا صغيرا قرب البحر ..

مارجو : وأين التقود ؟

الأعرج : كنت سأبني به نفسي .. كنت سأحبل الحجارة وبالتدرج ..

مارجو : اني أستطيع أن أحمل الحجارة أيضا .. أنا لأأزال قوية ..

الأعرج : كشك صغير بالقرب من الشارع الرئيسي .. هذه فكرة رائعة ..

مارجو : أجل .. وأنا أستطيع أن أبيع أشياء في الكشك .. أي شيء ، ابتداء من السجائر الى أقمشة الملاكمة .

الأعرج : هل تريدين قطعة من الشيكولاتة ؟

مارجو : أجل ، وأبيع الشيكولاتة أيضا .

الأعرج : (ينظر اليها في حنان) هل تعرفين أنك جميلة جدا في الضوء الأزرق ؟ ما كنت أبدا جميلة كما أنت الآن .

مارجو : (تنفث والغرف يملأ عينها) دعنا نلعب .. الآن .. اني خائفة من ذلك الضوء الأحمر .. دعنا نرحل .. انه سيبدو في أية لحظة الآن (تضع على وجهها قناع الملاكمة) .

الأعرج : (يهتف وانقا) لو كنت ملاكا لأمرتهم الا يجعلوا القردوس ياردا تلك الليلة ! (يضع على وجهه قناع الملاكمة . يضع ذراعه حول مارجو . يجذبها في لطف جهة اليسار تخرج) .

مارجو : (في يده) أوه .. ما أجمل أن أشعر بهذا منك .. لو كنت ملاكا لقلت لكل زحور الأرض هذه الليلة .. أن تنمو .. وتنمو .. وتنمو ..

(يملو صوت الموسيقى ويسود جو المسرح بينما ينزل الستار)

القاهرة : د . إبراهيم حمادة

معرض
القااهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

معرض
القااهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القااهرة الدولي السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر



معرض
القااهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

معرض
القااهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

مَتَابَعَات نَقْدِيَّة

الرواية المصرية في أكسفورد

د . عبد الحميد إبراهيم

- ١ -

تتكون الآن في أكسفورد مدرسة سيكون لها تأثير كبير على تاريخ الأدب العربي ، رأس هذه المدرسة هو الصديق الدكتور مصطفى بدوي ، فمن خلال رئاسته تخرج مجلة الأدب العربي Journal of Arabic Literature . وهي تجرى المجلات الأوروبية التي تهتم بالأدب العربي ، ومن خلال إشرافه على طلبة الدراسات العليا بجامعة أكسفورد ، مصريين وغربا وإحسانا . ومن خلال الندوات التي يقيمها بمركز دراسات الشرق الأوسط ، ومركز الدراسات الشرقية بأكسفورد ، قد أبلغ لي أن أشاهده بعضها ، من خلال كل ذلك تتحرك هذه المدرسة في ثبات .

وقد نالت الرواية المصرية اهتماما كبيرا من هذه المدرسة ، بحيث لا نستطيع في مقالة قصيرة أن نتحدث عن الدراسات التي نشرت في « مجلة الأدب العربي » ولا عن الرسائل الجامعية التي أجتزت في هذا الصغار ، ولا عن المقدمات التي كتبها الدكتور بدوي لإزلات تأليفه . وإنما نكتفي هنا بمرئي أحدث رسالة جامعية ، ظهرت في مكتبات لندن سنة ١٩٨٣ ، تحت عنوان « الشكل والمؤانف الفنية في الرواية المصرية من سنة ١٩١٢ إلى ١٩٧١ » .

Form and Technique in Egyptian Novel
1912-1971.

- ٢ -

وقد كتب هذه الدراسة الدكتور علي جاد ، تحت إشراف الأستاذ الدكتور مصطفى بدوي . واختار لها فترة زمنية طويلة ، تغطي تاريخ الرواية كله ، منذ نشأتها وحتى سنة ١٩٧١ . ومن ثم جاءت الرسالة في أربعة فصول ، على القلمة والمقالة .

- ١ - الفصل الأول يتناول الفترة منذ نشأة الرواية وحتى قيام الحرب العالمية الثانية .
- ٢ - الفصل الثاني عن الفترة منذ الحرب العالمية الثانية وحتى ثورة سنة ١٩٥٢ .
- ٣ - الفصل الثالث من الروايات ، التي ظهرت في السنوات الأولى لثورة سنة ١٩٥٢ .
- ٤ - أما الفصل الرابع فهو يشمل أواخر الخمسينيات وحتى أوائل السبعينيات .

- ٣ -

وواضح أن المؤلف اختار المنهج الذي يدرس الظاهرة الأدبية ، خلال تطورها من فترة زمنية إلى أخرى . وهو منهج له ما يبرره حين يود الكاتب أن يقدم - وخاصة لقارئ أجنبي - صورة شاملة لتطور جنس أدبي . ولكن في الوقت نفسه فإن هذا المنهج هو المسئول عن كل ما أراه في هذه الرسالة من « عدم الكمال » ، فقد أخضع المؤلف موضوعه إلى تقسيمات زمنية صارمة ، تسمى إلى الظاهرة الأدبية التي تتطور ببطء ، أنها تنمو من خلال القديم ، وتتماهى معه ، ثم تتشكل ، ثم تصبح قديما . ولا يتم ذلك دفعة واحدة ، خلال فترات متعده .

حقا ، ثمة المؤلف (ص ٣٦١) أن إلى المرحلة الأولى من تاريخ الرواية المصرية قد ركزت على القواهر الوطنية والثناوية . وأن للرحلتين الثانية والثالثة قد ركزت على القواهر السياسية والاجتماعية ، وأن المرحلة الرابعة قد ركزت على المسائل الإنسانية . ولكن هذا كان مجرد ملاحظة ذكية وعارضة ، ولم تكن مطلقا للدراسة يتبع المؤلف من خلالها تطور ظاهرة ما ، حتى اكتسبت وجودها الفني . وفي هذا المجال لن يكون للكتاب هو عمر الكتاب ، أو تاريخ الفصل الأدبي ، ولكنه سيكون « الإضافة الفنية » ، لأن كتابا من الجبل أنزل قد يعتبر بالقياس الثانية متقدما ، في الوقت الذي يعتبر فيه كاتب من الجبيل الرابع متخلفا بحسب تلك الكايس .

وهذا المنهج التساريفي هو المسئول عن طول الرسالة (٤٤٦ صفحة) ، لأن فترة الدراسة طويلة في حد ذاتها ، تقارب سجن عاما ، هي العصر الفل لتاريخ الرواية المصرية ، وقد ترتب على ذلك أن المؤلف عامل بعض الفصول بسرعة ، ينتقظ النليل من الكتب ، وتقيب عنه الضربات ، مما يجعل الأحكام لا تنبني على استقراء تام ، ومن ثم لا يستطيع القارئ أن يقلوم شعورا بعدم الإكتاع .

- ٤ -

وقد خصص المؤلف الفصل الأول للحديث عن الرواية المصرية ، منذ نشأتها وحتى قيام الحرب العالمية ، وتحدث فيه عن النكاح الآتية :

- ١ - الرواية شكل يستوحى الوالع (من ص ٢٦ إلى ص ٤٢) ، واستشهد بأعمال فيكل ، عيسى عبيد ، طه حسين ، محمود تيمور ، محمود طاهر لاشين ، توفيق الحكيم .

٢ - الرواية كحديث عن الذات والثلاثيات والافتكار
(٤٧ - ٥٦) وأعاد الحديث عن هيكل ، له حسين ، الكازني ،
توفيق الحكيم .

٣ - النقد الثنائي في روايات هيكل ، له حسين
(٥٦ - ٥٨) .

٤ - الحب الرومانسي والحب الحق (٥٨ - ٨١) وفي الحب
الرومانسي تحدث عن زينب ، دعاء الكروان ، حواء بلا آدم ،
نساء الجهول - وفي الحب الحق تحدث عن الرباط للنفس ،
سلوى في مهب الريح .

٥ - التحليل النفسي (٨١ - ٨٥) وتحدث فيه عن رجب
يوميات نائب ،

٦ - الكوميديا والسخرية (٨٥ - ٩٧) وتحدث فيه
الكتاب ، عود على بلد ، عودة الروح ، يوميات نائب ،
كليوباتره في خان الخليل عن إبراهيم .

٧ - الجوانب الروحية (٩٧ - ١٠٥) وتحدث فيه عن نداء
الجهول ، لتدليل أم حاتم .

٨ - الجوانب الفنية (١٠٥ - ١٣٣) وتحدث عن زينب ،
ثريا ، دعاء الكروان ، شجرة البؤس ، كليوباتره في خان
الخليل ، إبراهيم الكاتب ، حواء بلا آدم .

٩ - أسلوب الكتاب الأوائل (١٣٣ - ١٣٦) وتحدث
عن أسلوبه له حسين ، ومعجبة محمود تيمور ، ونثر
الكازني ، وأسلوب يحيى حقي .

١٠ - ثم انتهى هذا الفصل بتفاته (١٣٦ - ١٣٧) التي
فيها نظرة عامة على منجزات جيل الرواد ، فقد اختلفت اللغة
العربية تلجأ على أيديهم وتخلص من الدوران حول نفسها ،
وتوجه نحو الحياة . واستغنوا أن يمتلكوا الكثير من تقليد
الرواية ، كالانزياحات الزمنية Time Shift في دعاء الكروان
واستخدام الرمز والصورة في أعمال محمود تيمور . ولكن
الرواد في الوقت نفسه لم يتخلصوا من ضعف العفوية ،
أو ضعف الباعث ، أو ضعف تطور الشخصية ونمو الحدث
أو ضعف التحليل والتخفيف ، أو عدم وضوح هدف الكتاب .

إن المؤلف له حشد في هذا الفصل كما حالاً من المعلومات ،
دون أن يخلصه لفكرة رئيسية ، تتلخص المعلومات ، وتسريرا
نحو هدف واحد . فمن حديث عن الاتجاهات الواعية ، إلى
حديث عن الاتجاهات اللاواعية ، أو التحليل النفسي ، أو الحب
الرومانسي ، أو الحب الحق ، أو الانزياحات الساخرة ، أو
الجوانب الفنية ، أو أسلوب الكتاب . وقد انتهت هذا الفصل
من ص ٢٥ وحتى ص ١٤٧ ، وأعاد فيه الكاتب الكثير من
الافتكار ، التي تعرض لها الباحثون من قبله ، وخاصة الدكتور
محمود حامد شوكت في أطروحته ، التي لنسها جامعة القاهرة
سنة ١٩٥٢ ، تمت عنوان « الفن القصصي في الأدب المصري
الحديث » - وكذلك أطروحة الدكتور عبد الحسن بدر
سنة ١٩٦٢ ، تمت عنوان « تطور الرواية العربية الحديثة » .

- ٥ -

أما الفصل الثاني فهو عن الفترة من قيام الحزب الشيوعي
الثانية ، وحتى ثورة ١٩٥٢ ، وقد حوى التقاليد الأدبية :

١ - التنكيك والحنوي في روايات نجيب محفوظ ، عادل
كامل ، فؤاد عيسى (١٥١ - ١٩٣) .

٢ - محمد عبد الحليم عبد الله في رواياته التي كتبها في
الأربعينات والخمسينيات ، والتي تميل إلى الرومانسية
عند (١٩٣ - ٢٠٤)

٣ - ثم انتهى هذا الفصل بتفاته (٢٠٤ - ٢٠٦) ذكر
فيها الواقعية الفنية له بدأت تظهر في تلك الفترة ، هنا
كانت هناك واقعية عند لاشين مثلا في الرحلة السابعة ،
ولكنها كانت تنصب وسط التهويمات الخيالية . ولا يعني
بالواقعية هنا الواقعية التي تربط بين الشخصيات وتطورها
السياسية والاجتماعية .

وقد اختلفت النظرة في تلك الفترة تنوع ، فالتفتح الجماعي
الجديدة ، وانتشار التعليم والثقافة ، ونثر الكتب حول
الفلسفة وغيرها ، جعل الروائيين المصريين ينظرون إلى بلادهم
كجزء من الحضارة العالمية . ثم إن الشباب المثقف قد أخذ
يتكلم لغة مشتركة ، ومن ثم بدأت تظهر وحدة في الفكر
تساعد على تكوين رأى عام مشترك .

أما التنكيك في تلك الفترة فلم يشهد انجازا جذريا ملحوظا ،
وإن كان عادل كامل قد أخذ يتوسع في فكرة التعاقب الزمني
Time Sequence أكثر مما فعله له حسين في نداء
الكروان ، وفؤاد عيسى استخدم وسيلة الوعي ، وجأ إلى
اللغة التفسيرية للكتابة . أما نجيب محفوظ فقد ظل في تلك
الرحلة مطلقا للرواية التقليدية ، ومربطاً بالواقع .

وقد سبقت المؤلف رسائل تعرضت لهذه الفترة بتفصيل ،
من أهمها رسالة الدكتور حمدي مسكوت ، التي لنسها إلى
جامعة كامبردج سنة ١٩٦٥ ، تمت عنوان « الرواية العربية
واتجاهاتها الرئيسية » من سنة ١٩١٣ إلى سنة ١٩٥٢
The Egyptian Novel and its main Trends from
1913 to 1952.

وكذلك رسالة الدكتور هيلاري كيلباتريك
Hilary Kilpatrick
التي لقعتها إلى جامعة أكسفورد (نشرت سنة ١٩٧٤) تمت
عنوان « الرواية المصرية الحديثة : دراسة اجتماعية نقدية »
Novel, A Study in Social Criticism.
ومن ثم يبدو هذا الفصل أمام تلك الرسائل وكأنه يفرق
رؤوس موضوعات، إنه يتناول فترة زمنية تزيد على اثني عشر
عاما ، في صفحات لا تزيد على خمس وستين صفحة . ومن
ثم يتناول المؤلف الكثير من الأسماء ، يركز على قلة من
الكتب ، هم بالتجديد نجيب محفوظ ، عادل كامل ، فؤاد
عيسى ، محمد عبد الحليم عبد الله .

- ٦ -

أما الفصل الثالث فقد كان عن الرواية المصرية في السنوات
الأولى لثورة ١٩٥٢ . وهو يركز هنا بنوع خاص على الجانب
الشعبي للثورة ، وهو لا يعني بذلك أن الثورة تقتصر على
تسيير أمورنا في سيطرة الشعب . أو أنها تنق في فترات
الشعب وحكمته في اتخاذ القرار . ولكن يمسني أن الثورة

استفرت عواطف الناس ، واستغلت معاناتهم الطويلة تحت الظلم ، لكي تجعلهم يؤمنونها ويسبون وادعاه . ولد انعكس ذلك بطريقة مباشرة في بعض الروايات ، مثل « الأرض » للشرافى ، و « قصة حب » ليوسف ادريس ، و « الحركة » لامين ريان .

ولد احتوى هذا الفصل على الموضوعات التالية :

- ١ - عبد الحميد جوده السحار في « انتشار الجديد » .
- ٢ - محمد فريد أبو حديد في « أزهار الشوك » و « أنا الشعب » .
- ٣ - عبد الرحمن الشرافى في « الأرض » .
- ٤ - يحيى حقي في « صبح النوم » .
- ٥ - يوسف ادريس في « قصة حب » .
- ٦ - امين ريان في « الحركة » .
- ٧ - محمود تيمور في « آل اللقا ، أيها الحب » .
- ٨ - روايات ثروت أبالة .

والزلف لا يبدى اهتماما كبيرا بتلك الفترة ، ولا يتحدث عن إنجازاتها الفنية ، لأنها في ظنه لم تشهد تطورا ملحوظا في الجوانب الفنية . وهو يطالع هذه الأسماء الكثيرة في صفحات لا تزيد على اثنين وأربعين صفحة ، ومن ثم اكتفى بمصل واحد لكل كاتب من هؤلاء الكتاب .

- ٧ -

اما الفصل الرابع والأخير ، فقد كان من الرواية المصرية منذ اواخر الستينيات ، وحتى نهاية فترة الحب (١٩٧١) . وقد استهلكه بتجهيد تحدث فيه عن التاهيم ، وتدهور البنوك ، وفولان الاشتراكية ، ومصادرة الأموال الأجنبية . وفي ذلك من تغيرات اجتماعية ، أثبت دليلا واضحة ، وانعكس ذلك على رؤية الرواية المصرية ، فابتعدت عن التساؤل الاجتماعية والسياسية المعقدة ، لتتغنى في المسائل الكونية الفلسفية .

وقد قسم المؤلف هذه الفترة الى ثلاثة أقسام :

- ١ - ما قبل الخلافة Pre-Modernism
- ٢ - الخلافة Modernism
- ٣ - قواهر اخرى

وهو يعنى بفترة ما قبل الخلافة تلك الروايات ذات الطابع التقليدى ، والتي نجد صورة واضحة لها عند الرواد . وقد تحدث المؤلف في هذا القسم عن :

- ١ - العالية والانسانية والسمو في الروايات الأفعرة الثلاث ، التي كتبها محمود عبد الحليم عبد الله . (٣٦٧ - ٣٦٨)
- ٢ - الاحساس بالذنب والآثام في روايات يوسف ادريس (٣٦٨ - ٣٧٤)
- ٣ - الاحساس بالذنب والآثام في روايات فتحي غانم (٣٧٤ - ٣٨٠)
- ٤ - الوهم والقوموس والانلاشور في روايات شوقي عبد الحكيم (٣٨٠ - ٣٨٤)
- ٥ - التركيز والتشويق عند محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف ادريس (٣٨٤ - ٣٨٨)

- ٦ - القصة على التحليل عند يوسف ادريس (٣٨٨ - ٣٨٩)
 - ٧ - الاثارة والتشويق عند فتحي غانم (٣٨٩ - ٣٩٣)
 - ٨ - الجوانب الفنية عند شوقي عبد الحكيم (٣٩٣ - ٣٩٥)
- اما عنوان « القواهر الاخرى » فهو عام ، تحدث فيه عن :
- ١ - الرومانسية في رواية « الرجل والطريق » لسعيد مكاوى (٣٩٧ - ٣٩٧)

- ٢ - الرومانسية عند سمير ندا (الشفق) ، وعنه نعيم عطية (لثارت والسياح) (٣٧٧ - ٣٨٢)
- ٣ - نقد السلطة السياسية والاقتصادية ، عند صنع الله ابراهيم ، نعيم عطية ، سمير ندا ، عيسى الرحمن الشرافى (٣٨٤ - ٣٨٧)

ويبقى بعد ذلك اعظم ما في هذا الكتاب ، وهو الجزء الذى كتبه المؤلف تحت عنوان « الخلافة » ، وقد امتد من ص ٢٩٥ الى ص ٣١٧ ، وهو يعنى بالخلافة تلك التسويات ، التي حدثت بعد الحرب العالمية ، واصبحت شائعة - وخاصة في فرنسا - منذ الثلاثينيات ، وتتمثل بنوع خاص في الوجودية والعيشة والثورية ، وسجتها وسائل فنية جديدة ، مثل « وجهات النظر المتعددة »

Point of view ، خطاب الأزمنة Time sequence ، و « النمطى ، obscurity ، و « تسخ ، والتسوية disintegration ، و « الزمن ، و « تسخ ، والتسوية التمسى في العمل الواحد . Variation of the Narrative Method.

ولد تحدث في هذا القسم عن :

- ١ - الوجودية والحب والثورة في الرواية المصرية (٢٩٥ - ٢٩٦)
- ٢ - الموضوعات البشوية والوجودية في روايات نجيب محفوظ (٢٩٦ - ٢٩٧)
- ٣ - الحب والتسوية في أدب صنع الله ابراهيم (٢٩٧ - ٣٠٤)
- ٤ - الحب في رواية محمود دياب « لثلال في الجانب الآخر » (٣٠٤ - ٣٠٧)
- ٥ - فتحي غانم واستخدام تكتيك « وجهات النظر المتعددة » (٣٠٧ - ٣١٠)
- ٦ - استخدام تكتيك « وجهات النظر المتعددة » في رواية « القواهر الاخرى » (٣١٠ - ٣١١)
- ٧ - الزمن عند فتحي غانم (٣١١ - ٣١٥)
- ٨ - استخدام تكتيك « وجهات النظر المتعددة » ، وتكتيك « خطاب الترتيب » في رواية « الشفق » لسمير احمد ندا (٣١٥ - ٣٢٥)

٩ - الصعوبات (٣٢٥ - ٣٥٢) وهو يعنى بذلك الصعوبة التي يجدها القارئ للرواية الحديثة ، التي لا تقسم نفسها لأول وهله ، ويرى ان ذلك صدى لصعوبة الأدب الحديث في العالم الغربي ، الذي يعمل الى التعقيد والقوموس ، ومن ثم يتحدث هنا عن القوموس والتعقيد في روايات كل من فتحي غانم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وشوقي عبد الحكيم ، وسمير ندا ، وندى عطية ، وعزت الأمير .

١٠ - تنوع الأسلوب القصصي (٣٠٢ - ٣٠٣) عند فتي غاني في روايته « تلك الأيام » ، وعنده عزت الابيض في روايته « رغبة سرية » . ففتي غاني ينقل اليها أحداث روايته من خلال وجهة نظر المؤلف الشاملة ، ولكنه في الفصل « ينقله اليها من خلال الشخصية » ودون تدخل من المؤلف ، من خلال ذكريات زينب وهي جالسة على شرفة فندق ياسون ، تلقى مع زوجها شهر الصل ، وحين تترك الفتى وتلتحق بزوجها ، فإن ما يحدو بعد ذلك بينهما ذكوة الرواية من خلال المؤلف - أما الفصل ٦ فينقل اليها بطريقة مختلفة ، إنه عبارة عن « دييوتاچ » تجربة صطبة عن زينب وزوجها ، بمناسبة الاحتفال بعيد زواجهما . أما الفصل ٩ فهو يتكون من صورة ملانة ، كتبها دارس من جلسة السربون ، اسمه « سليم عبيد » يحلل فيها المكونات التي أثرت على حياته الأولى ، وتلمس منطقتين بأسلوب قصصي عن طفولته ، وتطلعاته من الحياة في الريف المصرية . أما الفصل ١٥ فهو يتشكل من اليوميات الخاصة التي كتبها سليم ، والتي تقرأها زوجته خلسة ، وتقطع القراءة مرتين حين تقوم الزوجة لترد على مكالمة تليفونية من عتيقها ، التي تناشئ معه مراسي هذه اليوميات . وهكذا تنوع طرق العرض هنا ، بطريقة تسمح للقارئ ، في عملية الخلق .

١١ - جوانب القصف في التجربة الجديدة (٣٠٣ - ٣٠٩) كما يراها في روايات الجبل ، تلك الأيام ، دم ابن يطوب ، الشقيق ، المرأة والصباح .

١٢ - استعراف المعلومات الأدبية والثقافية ، وظهور أثر الرواية دون انتماس ذلك في البنية الفنية ، ويشرب المشل على ذلك بروايتي « المرأة والصباح » و « رغبة سرية » . (٣٠٩ - ٣١٧)

- A -

إن ما كتبه المؤلف تحت عنوان « المسألة » ، هو المسألة الحقيقية لمسيرة الرواية المصرية . هو يملك قدرا لاقتا للنظر من إحس الفتى ، الذي يتنبه للجديد ، ويستطيع أن يبرز جوانبه الفنية ، دون أن يفرق في معلومات جانيه ، أو نظريات جافة .

وقد ذكر المؤلف على الجوانب الفنية في دراسته - إنه يذكر بدءا من العنوان أن رسالته حول « الشكل والجوانب الفنية في الرواية المصرية » . وهو يذكر أنه سيختار لدراسته تلك الأعمال ، التي تصل إلى حد من الفن ، يجعلها جذيرة بأن تنسب إلى الفن الروائي . أو على حد وصفه تلك الأعمال ذات المكانة الأدبية Literary merit . وهو وصف مصر على اختلافه إلى عنوان كل فصل من فصول الرسالة - ومن هنا لا تخلو فصول تلك الدراسة من قسم يحقده للجوانب الفنية ، وكان حساسا لهذه الجوانب ويستخدم مصطلحات أدبية تناسب العمل الفني ، ففي الفصلين الأول والثاني يستخدم المصطلحات التقليدية في التشخيص من العقدة والتصور للشخصية ، والتحليل ، وأساليب الكتاب ، وغير ذلك من مصطلحات تناسب بنية العمل التقليدي، ولكنه في

الفصل الرابع يستخدم مصطلحات تجريبية ، تناسب والأعمال الجديدة ، كاختلاف الزمن ، وتضخيم الشخصية ، ووجهات النظر المتعددة ، وتنوع الأسلوب القصصي . هنا هو لم يتحدث عن الجوانب الفنية في الفصل الثالث ، ولكن كان ذلك عن عهد ، فإن الرواية المصرية في بداية النورة ، كانت مشكولة بقضايا الالتزام ، ومطابقة الجماهير ، ومن ثم لم تكتسب - كما ذكر المؤلف - أنجازات فنية ، تستحق أن تلقد لها مكانا خاصا ، وإن كان المؤلف قد تدارك ذلك خلال تحليله للأعمال الفنية .

وقد قال الجزء الخاص بالملحة ، نصيبه للمحور في الكشف عن الجوانب الفنية ، لأن المؤلف ليس دارسا أكاديميا لحسب ، بل هو يملك من إحس الفتى ، والحساسية نحو الجديد ، ما يفي على دراساته الأكاديمية قدرا من الحياة ، يتناسب والدراسات التي تدرس حول الأدب والفن . إن ما كتبه حول رواية « الشقيق » لسحر ندا (١٠ ص ٣١٥ إلى ص ٣٣٠) ، يعتبر مثلا تطبيقيا لتحليل مثل هذا النوع من الروايات التجريبية . وقد تعمد المؤلف - كما ذكر - أن يطيل الحديث على هذه الرواية ، لأنها أدخل في الجانب التجريبي ، ولأنه يريد أن يقدم مثلا نقديا ، يفسر مثل تلك الأعمال التي لميل بطبيعتها إلى القفوصي وتستخدم وسائل جديدة ، وكما كنت أود أن يسمح المؤلف لعرض هذه المثال ، التي ينبغي أن يطلع عليه كل من الأدباء والنقاد ، حتى يتعدوا على لغة جديدة في محاكمة الأعمال التجريبية ، والا لنقلها بمصطلحات قديمة ، فليس عن أن تستجيب لطبيعة هذه الأعمال .

لو أن المؤلف نشر رسالته على هذا القسم ، الذي يتخفى للأعمال الحديثة ، لأراح نفسه من التعرض لفتنات تاريخية ، درسها من قبله الأكاديميون ، أمثال جب . د . شوكوت ، د . عبد الحسن بدر ، د . سكوت ، د . كليباتريك ، د . سومينغ Samson Somekh . وبهذا لا يكون عرضة للفتنوع في قضايا متكررة ، ولأنه - في الوقت نفسه - أن يوجه طاقته للكشف عن جوانب تلك الفترة . ولا تنجب عنه الكثير من الأسماء التي صاحبت في مسيرة الرواية المصرية . أن الأسماء التي أسقطها أكثر دالة في بابها ، من الأسماء التي ذكرها - إنه أسقط أسماء مثل يحيى الطاهر ، وجيد طوبا ، وعبد جبير ، محمد مستجاب ، وأحمد الشيخ ، ومحمد البسلي ، وجمال الفيضاني ، وغيرهم ممن يبرهن عن الإنجازات الجديدة . ومثل هذه التسمية لا يستطيع أن يوسعها ، إلا مثل هذا المؤلف ، الذي يملك طاقته أكاديمية وحسبا نقديا ، لو أن دارسا أكاديميا تعرض لمثل هذه الأسماء لربما أساء فيها وعوق مسيرتها ولو أن نقلها خيرا درسها لأعطاه أقل مما تستحق ولكن مؤلفا مثل الدكتور على جابر ، يستطيع أن يقدم للقارئ العربي منها جديدا ، في دراسة الأعمال التجريبية يجمع بين النظرية والواقع ، فتحية له ونتمنى منه المزيد .

د . عبد الحميد إبراهيم

«الدموع لاتمسح الأحزان» رؤية واقعية للقريبة المصرية

بركهم رمضان

المجموعة القصصية «الدموع لا تمسح الأحزان» للدكتور طه وادى .. هي المجموعة الثانية بعد «عار يا مصر» مجموعة الأهل ..

وله لا يكون له وادى غريبا على القراء والدارسين باعتباره استاذًا للأدب الحديث بجامعة القاهرة ، ووحدا من التناد الذين لهم حضور واسع على الساحة الأدبية ، وإن كان الاستغراب يقلل وادى لأنه تحول إلى مجال جديد وهو الإبداع الأدبي .

وهذه المجموعة تضم خمس عشرة قصة قصيرة تعطي بعالم القرية المصرية تستلهم منه أنماط الحياة للفتلة ، والتشخيصات والمواقف المتميزة ، والقيم والتقاليد والأخلاقيات المتوارثة ، وممراته الاجتماعية والإنسانية . ويبدو أن المؤلف يرمز بالقرية - قرية «كاري» بدواي - وهي قرية المؤلف ذاتها - إلى مصر كلها .. واسماعيل بكل القصة الأولى في المجموعة يؤكد هذه الحقيقة الرمزية فيقول « سالت عن الاسماعيليه موطن جدى . واحد قال انها عند التلال قرب بلد تسمى اسسوان . آخر قال انها عند البحيرة بجوار الاسكندرية . ياشيخ عمران مختار ولتى الله يهديك ؟ »

يا ابني اسلك ذلك .
تلميح كالى : الاسماعيليه بناها الكهنيو اسماعيل على قناتة السويس . هذا ما تعتمد على القصة .

مستحيل أن يكون جدى وإبى كذاين . الفارس تزيف التاريخ الاسماعيليه بلد جدى اسماعيل ألف رحمة ونور عليه .

عالم المجموعة :

وهذه القرية تعد مسرحا لتعصم المجموعة كلها ، وبعض الشخصيات تتكرر بذاتها وصلاتها من قصة إلى أخرى وكان المؤلف كتب رواية طويلة بتكتيك القصة القصيرة لذلك يحس القارئ ، بقدر كبير من الألفة والتعاطف مع شخصيات المجموعة .. وهي فى مقدمها شخصيات من قاع القرية مثل : اسماعيل أبو اسماعيل .. بل قصة «اسماعيل يأكل الحى» وأم السعد زوجة بطة القصة الثانية : « أم السعد تبغ الببشى » ، وحلوة العاملة القديرة الصورا ، المقطوعة من شجرة والتي تعمل على الحيوانات والبشرى اصحن .. ومع ذلك اسمها حلوة وهي بطة قصة « القرية » ، وعبد الجبار الخفير الحكيم وظهر حديقة العمدة فى قصة « البالونه » ، وإبراهيم الللاح الذى يملك لسانا تاكله البتوة فى قصة « البتوة » ثم « برهان أبو الخير » الذى يعمل سلك فى النهار وفى الليل « مسحرالى » وهو يملك القصة الأخيرة « المسحرالى » .

ولا نجد في هذه المجموعة الترابطة رجال القرية ونسائها فحسب ، بل نجد الأطفال وما يدور في أنفسهم من صراع مثل « عائل » بطال القصة التي سمي المواقف بها المجموعة ، وهو صبي فى السنة الأولى الثانوية ، يحس أنه مضطر من المدرس الذى يفرقه لكي يأخذ درسا خصوصيا بالآخرة ، وكذلك ابن ناظر المدرسة نفسها يستولى على التى كان يعيها « عايسة » .. فى هذه اللحظة لم يقل عائل شيئا .. ولكن القصة تدرك « تقترت إلى السبورة بجوارها خريطة لأفريقيا مائلة والسمار الذى يعملها يكاد يسقط وهناك أيضا من الأطفال الولد محمد ابن المسحرالى .. الذى رفض أن يعمل أبوه بطة أن « كل واحد يجب أن يكون مسحرالى نفسه » .

وهناك من الشباب عنت الذى عاد من حرب أكتوبر ١٩٧٣ ليجد أن شيخ البلد خطب بالآخرة جيبته فايزة لانه .. ولكن المخبين : عنت وفايزة يصران على أن يتزوجا رغم قلم شيخ البلد وخوف أم فايزة ، وعنت فى القرية لا يحس بأنه ترك ميدان المعركة ، لذلك يهت نفسة فى قصة « عنتا يتزل القطر » قائلا :

« قلب .. وحرب .. وجهان لعمله واحدة هي الحرية . اذا كنت تحب تطرب من أجل حيك . واذا كنت تحارب فاحب ما تدافع عنه ، وحيوانات القرية واشجارها وحقولها جزء من شخصيات المجموعة ، فاسماعيل فى كثير من القصص لا يفارق حماره الضيف الذى ورثه عن ابيه .. وعنت له حسان لأنه صاحب عربة كاري .. وزبان دكان الترفاوى حينما يجلسون أمام الدكان لشرب الشاي الأسود والموزة والمشيش ، ويكاملون سيرة الناس باقى وبالباطل فى قصة « الفجر » تلف بالقرى منهم « جاموسة الترفاوى فى عدو تاكل الحشيش والغضرة .. قريبة من الأشلة كانها واحدة منهم ؟ »

وفى قصة « الجنون » لا تغلو دار على أبو الذهب الحصرى الننان من حيوانات القرية ، فالتعمم يتنل من صفات عملة فى السقف ، « وعلى باب الدكان كلب يحمل فى فيه رغيفا بقة تسير فى دلال » .

إن القرية موجودة بكل ناسها وحيواناتها وزروعها وحاراتها ، بل أن القرية موجودة أيضا بنا يتمسوه أهلها عن الملكية والجن والطايرت .. وعبد الجبار بكل قصة « البالونه » يرى الجن والطايرت عنتا أحس بقلته وإن العمدة مسوف يؤذيه على سرقة شوال من البيرتال بملقة سلخنة . متى على التربة « وتضيل جنيتات تخرج من التربة .. الأشجار تملو .. صارت شراطين لها السنة من نار حمر » . صار يسمح أصواتا لا يعرف لها لغة ولا يدري من أين تأتي ؟ .

والسلك مع رؤية المؤلف الواقعية للقرية فإنه لا يقدمها من حيث البشر ونباتات وحيوانات وطيوريات والطيوريات فحسب ،

ويروى أبو الخليل السعري ٠٠ حين يسك البازة من أجل
أن يومئذ الناس يقول في مدح الرسول :

أول ما ليس اليوم مديك يا نبي استنح
يا من تسلم عليك الشمس كل صباح

إن القرية في مجموعة • المجموعة • لا تصح الأحرار • هي
الأصل والصل • هي الكل والجزء • • هي الفلاحون بكل
ما في حياتهم من صراع وبساطة • وثقافة شعبية مستمدة من
الحكم والأمثال • والذواويل والأغاني • • والمدارس والدكاكين
• • ومن القرآن الكريم • • ومن الكتاب المقدس • فشمسية
الشيخ عمران • • والقدس خليل من الشخصيات المستمرة في
أكثر من قصة من قصص المجموعة • • فكان القرية قرية
للسلمين والسجين • • أنها مصر الواحدة المتحدة • • أنها
مصر العجا كما نعلم من قصة • • الله محبة • •

بركسام رمضان

قراءة في رواية «الباهرة»

مهن حسن جواد

ازدهر أدب الأطفال في بلادنا في السنوات الأخيرة • وأصبح
للطفولة حظ كبير من العناية لم يكن لها من قبل • بعد أن
تأكد شأن الطفولة أساساً بمرور ملامح الشخصية • أو مرحلة
تتكون فيها الصفات النفسية التي تميز الإنسان في مراحل
نموه اللاحقة •

ولم يعد خلفاً على أحد من المدارس ما يكتنف الكتابة
للمصنف (١) من صعوبة • تقتضيها مراعاة السن التي يتوجه
إليها الأدب • وما يفرضه ذلك على الكاتب من معرفة بطبيعة
مرحلة النمو عند المصنف الذي يكتب لهم • وبإبراز هذه
المرحلة يمكن أن يقع الأدب في غير المسام الذي ينبغي أن يقع
فيه • ولا ديب أن الكتابة للمكابر لا تحتاج إلى هذا الصبر من
الحيطة • إذ أن الكاتب هنا يتوجه إلى شخصيات تعددت
ملاصها واتكملت شخصياتها العقل والنفس •

والكاتب للمصنف يعتمد على الرمز لكي ينعج الخيال • ويكون
الرمز غالباً سهل التناول غير بعيد الدلالة • تبعاً لمرحلة المصنف
على فهم هذا الرمز • والهدف من الكتابة نمو خيال المصنف
واندائه من التجربة الململة في ما يمارا من أدب • فضلاً عما يجد
فيها من متعة الكويع على أحداث ومتشاهد تعد لديه كسفا
جديداً •

ورواية «الباهرة» للكتابة اللبنانية • أهل نصر الله • •

(١) نعني بالمصنف من لم يبلغوا سن النضج العقل
والوجداني • وأن تختلف مراحل نموهم •

بل بإحلامها المتواضعة وآلامها الكبيرة أيضاً • • لكل حال
أم السعد في قصة • • أم السعد تبني البيت • هي أن تبني
بعضها وتنتري دجاجة ودبوكا إلى أن تصبح مالكة بقرة •
وإن يتحقق ذلك الحلم إلا يوم أن نصك • صف جنبه عليه
صورة الملك وقد ليس القربوني •

والتساؤل مع هذه الرؤية الواقعية للقرية أيضاً يصور
الكاتب ذكاء الملاحه للصربية وجهاً قزوحاً • • قزوين
امراة إبراهيم في قصة «الغولة» التي تعد • في رأيي •
من أهم شخصيات المجموعة فنون زوجها • • أن رأى اندود في
حقل القطن وعلى جدار الجمعية الزراعية • • وفي طريق الصباح
الذي قمت له فيه قطعة جبن لثني • فوجد فيه النملح
العليب دوداً أيضاً • • سال : اندود • • الدود وصل يازبيب
ترد عليه دود حيلة :

• يا رجل دود لثني منه فيه •

وكان المؤلف يريد أن يقول • في بساطة • أن الفساد
لا يأتي من فراغ • أنه ينشأ وينشأ منّا وفيّنا • فنحن
الذين نوجده وفي نفس الوقت نحن الذين يجب
تقاومهم •

وفي قصة «البالونة» تفرى الملاحه صبرية زوجها بسرعة
شوال يرتال من حديقة الصفرة • والمؤلف يشير في
القصة إلى حواء • أخرجت آدم من الجنة بخلقة • وصبرية
أخرجت عيد الجبار من القلوبلة الكبرى ببرقعة • • لكن
صبرية حين وجدت رجلها وقد سيطر عليه اتقوف والهم
أخذت ترفيه وهي تلف يدها العشي حول راسه وقد
استكت • كسرت خيل سوف ترميها لأحد الكلاب بعد أن
تنتهي من الرثية • •

وتبع الذواويل والأغاني الشعبية التي ترد في معظم قصص
المجموعة من صميم وجدان أهل القرية • • لكن المؤلف يضعها
بشاعلية لكي تعبر عن المؤلف القصصي الذي جاءت فيه •
لإسماعيل العامل المرحوم يجسده أطلعه وأحواله في هذا
المثال :

أقوم من النوم القول يارب عدلها
بدل حببي قصاص عيني أراي أعدي لها

وعلى أبو الدعب الحمري الفنان • • الذي يجمل شطره
الوحيد • • ساعة ولطف لا تعوض • إذا أنسلت ينني بصوت
تشار :

دوق القناني دوق
عين يرق الحزام واسقيني • • يا عيني
وان جاني محبوبي الكيلة

لأعمله على القصة جنبتيه • • يا عيني
وام السعد حين ذهبت تبني البيت في السوق أحست أنها
قد خاضت زوجها • • فأطاعت تفني :

المخلو مفاصيني شاعده يا أمه
ولا يــــكلمني شاعده يا أمه
لسولي له يا أمه يــــكلمني يا أمه

رواية أهدتها إلى ابنها الفتى عند بلوغه السابعة عشرة .
 وتكررتها مستمداً من حكاية مرفوعة عن دجل ثوى يصفك أراضى
 واسعة ، جمع أولاده - بعد أن شمر يدنو أجله - وأسر
 إليهم أن الأرض التي سيرتونها عنه تتطوى على كثر لجن ،
 وليس لهم إلا أن يجتازوا عنه ، وعمل الإبتاء تنقيحاً في الأرض
 بها عن الكثر ، وكلما كانوا يفرغون من البحث في ناحية
 من الأرض كان محصولها يتضاعف ، لأن ثشي التربة يزيد في
 إنتاجها . وجزوا من ذلك ربحاً كثيراً ، وههنا الحكمة من وصية
 أبيهم ، وادركوا التمتع الموجود ما هو إلا لمرّة العمل بجسد
 وإخلاص .

بطل الرواية « مختار » ، يتيم لأبوين فقيرين في اصطفا
 سيارة وهو بعد طفل ، نشأ في كنف جديد في قرينتهما ، وفي
 أول من أيار - يوم ميلاده الخامس عشر - أعطته جدته مفتاحاً
 لصفون كان جده قد وضع فيه وصية قبل وفاته ، يطلب منه
 فيها أن يبحث عن « الباهرة » (زهرة الذهب والسعدن) .
 وحده له عنوانها بكتابه فوق رق النزول بخط « ناسك
 الصخرة » .

ولم يكن للباهرة - كما سيظهر بعد - أصل من الحقيقة .
 بل كانت غاية الجد أن يسلك الفتى سبيل « الباهرة » ، ليمتد
 السفر ويصل الصحاب والانتقال على انتمس . ويظهر من رسالة
 الجد أن الزهرة موهومة من الحزن الكوم في أرض ذلك
 الرجل . يقول الجد في رسالته : « لقد صرحت أسبوعاً في
 كيب « ناسك الصخرة » ، تعلمت الكثر من حكمته
 وارشاداته .. إن كل حرف من كلامه مسجج ، وله دلائل
 عينية ، نحاول أن نلهم جيسدا . حاول أن نلهم الكلمات
 وما وراء الكلمات » .

وعفي الفتى في رحلته ، بعد أن أخارت جدته « سلمان
 الأبر » ، رفينا له . وهو (ربيب اللال والنايات المصود من
 المصود العمية إريدية) . ونفي الرجل والتي أياها يسرع
 النهار ويستريحان فسا من الليل . ولم يبيتا ليلة كاملة
 إلا في مضارب النسخ محبوب . ثم استأنا سرهما حتى
 وصلا إلى لجان المحدث . وكان التعب قد بلغ من الفتى مبلغاً
 عظيماً ، وتسرب إلياس إلى نفسه فاعلن رغبته في العودة .
 وكان الليل قد فحل ، ولعل شدة الإرهاق أصابته بما يشبه
 الكابوس ، وغلب إليه أنه أيسر « الباهرة » وأوشك أن يمسك
 بها . فيعتقد لسانه بفى الوت لم يسترد لمرته على التلق
 فيص على رقبته أمر « الباهرة » .. وفي الصباح يفلان
 عاندين إلى القرية .

الرواية إذن ذات هدف تعليمي ، أتاحت الكتابة فيها للفتى
 أن يتصرف إلى الطبيعة التي لم تمت في وجهها يد البشر .
 فيبدل عليها بما هو عليه من حس مرفه ، وصلاً ، لم تذكره
 تعديلات الحياة . فكانت الرحلة أشياء كئداً المفارقة التي
 يستيفك لدى الفتى في مثل هذه السن . وكانت الطبيعة
 للفتى مدرسة حقيقية ، نارة تغطي دروسها بصمت موج من

خلال منازلها وعناصرها كالصخور واللال والتجربات والطيور
 والنباتات . وكافة أخرى على السنة شغوص عايشوا الطبيعة منذ
 ولادتهم فصالحوا كثيراً من صفاتها ، وباتوا رموزاً ناطقة من
 رموزها ، مثل سلمان والنسخ محبوب . فالرحلة إذن درس
 عمل طويل تصفوت فيه عناصر الأيضا ، والتأثير إلى الحد الأقصى ،
 حتى خرج الفتى من معانها المستورة وقد اخترعت في نفسه
 تجربة حية الماد منها كثيراً من العبر .

☆☆☆

وفي مدرسة الطبيعة راحت تتصطب أمام الفتى علامات
 الاستخدام حول مشاهداته :

« والصخور تراقتنا على جانبي الطريق . مصود من كل لون
 وحجم . تساءلت بصمت : من أين جاءت هذه الصخور
 كلها ؟ من هو الأساس الذي الذي شكها فوق صدر
 الأرض .. رفها خراباً ولجياً .. سكبها قوالب وتماثيل
 تخرس سكة الطبيعة البكر » .

وكانت يصبره تزداد تفتحاً كلما توغل بعيداً في مجاهل
 الطبيعة ، وبدأ يفهم شيئاً فشيئاً ما ينبغي عليه أن يلبد
 من الصباب التي تترسره : « وونت على نوء انفسود »
 وسوم الأشواك ، وكانت السنطة انذاراً جديداً يهني إلى
 أهية اليلطة .. لا يجوز للمساير أن ينسى الطريق .. ليمت
 سلمان بتردد ، وكانت أسماء السكينة ترجع في الأفي ،
 وتدعوني لأبني ، وتدعوني إلى المزيد من الالتصام بالأرض ..
 مسحت الفرق عن جبيني ، وأنا أدنو إلى أشجار التمدبول
 للتسقية بغداد كابر بهافي المصود والمتصدات الصسية .
 التمدبول والوزال تعاندا على عد يساط السطر لوق نتو . المصود
 والتربة الناحلة - تعاندا على تحويل الجرد إلى جنة . أنه
 درس جديد تلميه على الطبيعة بسمتها الجليل ، وندعنتي لأتابع
 المسح ، وأنطقي التعب ، وأرجي . الأشواك ولا انطلع إلى
 الواء » .

ولم يكن تمب الرحلة ينف عنه حد ، بل كان يزداد مع مرور
 الوقت . وندعت وطاة التعب كان الفتى يفرق في حوار مع
 اللات يتكشف من خلاله أنه بدأ يفي دروس الطبيعة . فاستعا
 يتساءل هل « الباهرة » تستحق كل هذا العناء ، يعييه
 صوت من الداخل : « .. أياها النشي ، تمتع بتور الشمس ،
 مانحات الشمس تشرق عليك ، وتيسق نورها أمام عينيك .
 عش في الربيع طائلاً هو موسمك ، واتبع خط المسود
 ونجاوز الضباب .. حيدة الكسل والاسترخاء . تما التسي
 بالسام وتقرى الطونة بين لنايا الناب . النع الخط الصعب
 الذي يسج بك أبداً .. إلى فوق » . « ليدو المفارقة مستحيلة
 حين نتعلمها من بعيد ، عبر الجدران الكثيفة والأبواب المغلقة
 ولكن متى نعلمنا انشطوة الأولى تتلاشي الاحمال التيلة
 ويلوب القلق » .

اما « سلمان » فكان يلتقي على مسامع الفتى تصاليح ودروسا ، كلما سمعت له الفرسية ، تارة من خلال اجابته عن تساؤل أو تلمز يسألها منه ، وتارة أخرى عن طريق تنبهه للمجملات التي يبدئها « مختار » أثناء الرحلة : « .. انك مثل كل الشباب ، مستعجل للوصول ، لذلك لا تتمتع بمباحث الطريق .. انسى الوقت وارتم في احضان المغامرة ، لتحتلك الى اى اجوانها ، ترهقك فلا يعود يزججك نخل الجسد .. اللهم انى تغلب على الحثوف والياس ، وتفرس مكانهما الشجاعة والرجاء .. » . ولم تكن دروس سلمان تزيد على تأكيد معاني الثبات والاقدام والثقة بالنفس ، وغير ذلك من موقفات الرحولة .

ولا بد ان نلتمس الى سمة تميز هذه الرواية ، هي ارتفاع المواقف فوق المستوى القدرى والوجداني والبياني للشخصيات . مما يقرب هذه الشخصيات - في ما تليق به من حكم وماستخرجها من غير - من شخصيات جيوفان في قصصه ، حيث تنطق الشخصية القصصية - غالبا - بلسان الحكماء او الاولياد . ولعل هذه السمة واضحة في ما التمسناه من اقوال مسلمان . و « مختار » ، وفي ما سنورده من أمثلة - يقول سلمان : « يا مختار : انظر الى وجهى ، اقره مثل جلع سنديانة عتيقة .. انها اثار دياج انسى وسمات الصنيع وحرائق الصيف .. والحمد لله كنت مسرورا نى كل رحله ، كنت اربك واحاسب نفسي ، واصحى ارباحى ، وفي كل مرة كنت اكتشف ان ابال هو اقل تلك الارباح .. » . انتبه وسخ ، تسلمه فيقول : لكن هناك امورا يعتري لكاء عن غسلها ، كما تعجز رغبة الصابون ، تلك تكل عاقلة يبدران الصادر مشكل نفايات للذاهن . »

ويغضب « مختار » رليفه مخلصا ما يرى انه سيتعلمه منه : « سأنعلم منك الصبر ، وطول البال ، ولذة الصمود وشق السبل الوعرة . سوف اتعلم ان احب الارض وما يحب فونها ، والغصاء وما يطير في ارجائه ، والرجاء البعيدة ، وما يظفر لعيوننا من شقايا انوارها . سوف اتعلم منك ان افسى الزمان ، اللافي ، والاسفر والستيل . وادمج الثلاثة فى اللحظة اساهرة ، وابتهج مع نجرها مع عروقى . واعيش فى ترطب دائم ، فى شفق وشوق . »

وقد اكرمت الكاتب من استخدام مرادفات انهم والتور ، وكل ما هو متصف بالشفاشية .

ولعل لذلك صلة بجاود الوهم التي تكور فيها الرواية فقد ورد فعل « حلم » ومشتاته ناعيا ولاتين مرة في هذه الرواية ذات الصلحات اللمة والتمائنين في اجم الصغر . حتى ليشر القارئ ان الرواية ما هي الا حلم طويل تسفل الى فرغى هذا اللحن في إحدى الليالي الثلاثة - ويزيد من هذا التمر عيارات تتبسك على مساحة الرواية ، تعوى بان الاحداث انما تكور في عالم الوهم ، مثل عبارات الاستسماع والتائق والسحر والانهيار والدمشة .. من ذلك مثلا :

« زهرة القمر تتنكر بحلول المساء .. يسبح نورها فى الليل ثم يظوب .. ليكن شعاع اشعر ديك .. تعيق به ست نجومات آتية ، تنسج كاللعب اللثي .. ويقل سحرها ملكك - زهرة السحر والدمشة .. »

واستخدمت الكاتبة ، بصورة تقرب من المبالغة ، أسلوب التجسيم والاستعارة - وهو أسلوب لا تكاد تخلو منه صفحة واحدة من الرواية - من ذلك مثلا : « دخلت غرقتها الرطبة ، الثقيلة - الضخومة بينقايا الذكريات - وابصر الثروة ترعش بالحياة - رفعت عيني الى جدتي وفيهما نخل الزسئلة الكلبة - وكنت مقيدا بشرفة طفولتي ، مربوطا بكل ما يحيط بى - محجوزا داخل قلبي الايام - بينما الكارى تناطح الغضاء - ويفرغ داسى غيب متسول من حبال الياس يتحدى السنوات القصصة ، وينظفها خلفه كنيز الطريق - نامل السهل فى انبساطه السكى ، يمتد امامك مثل كف تفور بالحنان - انتشل نفضه من بحر الجوى - ابصرته من النور - وجسدت صعوبة حين حاولت ان اسبق داسى من ارضي اعلم .. »

وكان طبعها ، والذى يواجه هوائها حاده وبجارب صعبة ، ان تترعرع الاحلام للظلمة والنواويس - وان تتسبل مساعره نحو الزهرة النوبوءة - وان يدخل فى حوار مع امدات وهو يداس جهد الرحلة وينرد امام غيبابه الهف - لذلك نراه يلجم وجه امه كلما واجه صعوبة ما - ولعل لقد « مختار » لصدمة الامومة زاد من شعاعه سنه ، وساعد على تكوين الجوى الرومانسى الذى يسبح فى الرواية .

ومما تمت الرواية ذات هدف تعليمي واضح ، كما أسلفنا القول ، فانها تملو من الشخصيات الاسماء - اركبه - فلا يواجه القارئ الا شخصية المعلم والتلميذ : الطيبة وما تكيف لتليها من مواضع وحكم واسرار ، وحيانا بلسان مشاهدا ومجالبا ، وحيانا بلسان سليمان رفيق اسيرتى الذى وصف من الطيبة موفد التلميذ من بيل . وصف دروسها ، و « مختار » الذى يفتح بصيرته على حنان من انباه وجوانب من النفس لم يكن يدركها قبل ان يلف فى رحلته الطويلة اسمه موبد زسليج . والظبيعه عند لمرنه ، وفي روايتها جيميا . ام رؤوم تحنو على اولادها وتمسح عنهم تساء الحياء وهموما . وهم لذلك نابتوا اسكى لى يعمرودا العلم ويلتصموا بها . لكننا هنا نجعل الى شخصيه الام دور الهلما والاستاذ الذى تطوى شخصيته على حنان الهم وصرمه المعلم مما .

وكما تخلو الرواية من الشخصيات ذات الابداد الانسانية الخلقية ، تخلو كذلك من احداث لعمدة او الذرعة . فلا تكاد نجد فيها الا « غلطات » ومشاهد تكشف عن حذى نفسى أو خلقي .. والرواية لهذا خط مغايرة لروايات الكاتبة السابقة ، وان ظلت مشاهد الطيبة الرومانسية والاسلوب التسعري فوفا جوهريا من موقماتها .

لبنان : حسن جواد

تدريب باليه للفنان أدهم وائل

يعود تاريخ هذه اللوحة الى عام ١٩٤٨ ، رسمت فى مرحلة انشغل فيها الفنان ادهم وائل وأخوه « سيف » بمتابعة الفرق الأجنبية التى زارت الاسكندرية لتقديم عروضها على مسارحها ٠٠ وكان الأخوان « وائل » يسجلان بالألوان والمخطوط مشاهد تلك العروض من مقاعد المتفرجين ومن وراء الكواليس ، بل أيضا أثناء النهار خلال ساعات التدريب استعدادا للظهور أمام الجمهور .

لقد بدأت علاقتهما بحياة الليل عام ١٩٤٦ ، وتدريب أدهم على تسجيل حركات الرانضين والموسيقين ولاعبى السبك فى تخطيطات سريعة ثم يعيد النظر فيما سجله عنه العودة الى مسرحه فى الضوء المناسب ، ان راقصات الاستعراض يستمر تدريبهم الشاق المتواصل مهما أصابهن الازهاق أو الاعياء الى أن تنتظم خطواتهن ، وأى ارتباك فى هذه الخطوات يجعل المدرب يعيد التدريب من البداية ، حتى اذا رضى « عن بروفة الاستعراض » أعلن انتهاء التمرين لتصرف الراقصات يلقين بأجسامهن المرهقة على الأرض للراحة والاسترخاء بضع دقائق قبل أن يستطعن الاصراف الى شؤونهن .

كان فنان المسرح سليمان بك نجيب ابن خال أدهم وائل ، فكان يزوره كلما زار القاهرة ويدعوه مع أخيه « سيف » الى مشاهدة العروض التى قدمت على مسرح دار الأوبرا ٠٠ وعندما تولى شكرى راغب ادارة مسرح دار الأوبرا كان يخصص لأدهم وأخيه مقعدين دائمين فى جميع الحفلات ، لكنهما كانا يتركان المقاعد ليعيشا بين الكواليس وراء خشبة المسرح .

و-وضيح « درس الرقص » سبق أن عالجه الفنان الفرنسى « ادجارديجا » فى عدد اللوحات الشهيرة ضمن سلسلة لوحاته عن فن الباليه ، وقد اهتم بابرار الفتيات الصغيرات أثناء التدريب بينما أمهاتهن فى انتظارهن ، وذلك بأسلوبه الذى يحتفل بالأضواء ويحيل راقصات الباليه الى فراشات ملونة خفيفة كأنها تطير فى الهواء .

أما أدهم وائل فقد اهتم بتسجيل هذا الموضوع محتفظة ببعض مميزات فر ديجا النازى ، مضافا اليه أسلوب الاسكتش أو الرسم السريع الذى يتميز بحيويته الفاتكة وتعبيره المتقنع عن الحركة .

ولد « ابراهيم أدهم وائل » عام ١٩٠٨ بمد موله أخيه سيف بعامين ، وقد تلازما فى جميع مراحل حياتهما حتى توفى أدهم عام ١٩٥٩ وعاش سيف حتى بلغ الثالثة والسبعين .

عمل أدهم مديرا لمخزن الكتب بالمنطقة التعليمية بالاسكندرية ، وكان يمارس الفن مع أخيه بعد ساعات العمل فى الوظيفة ، وكان أدهم يرسم الكاريكاتير

للمصنف وخاصة مجلة روز اليوسف . وقد التحق بموسم الفنان الإيطالي « أتورينو بيكي » عام ١٩٢٥ خلال إقامته بالإسكندرية وبعد عودته عام ١٩٣٠ وفشل أدهم وأخيه في العثور على موسم يعملان به ، خرجا إلى الطبيعة يسجلان معالم الإسكندرية في سلسلة من اللوحات الشهيرة حتى أسسا موسمهـا عام ١٩٣٥ ، وبدأ عرض أعمالهما في المعارض الجماعية باتيليه الإسكندرية من عام ١٩٣٦ ، وتوالى بعد ذلك اشتراكهما في المعارض وإقامة المعارض الخاصة بالإسكندرية ، وقدمـا أول معرض لهما بالقاهرة عام ١٩٥٠ .

وقد بدأت شهرتهما من ذلك التاريخ حتى نشرت جريدة لوموند الفرنسية تعليقاً لمراسلها بالإسكندرية على معرض وائلي يقول فيه : « ان هؤلاء الفنانين هم خلفاء الفنان « ديجا » . » وقد لفتت هذه الأعمال الأنظار أينما عرضت حيث سافرت إلى بكين ثم موسكو خلال مهرجان الشباب العالمي عام ١٩٥٦ .

وقد سجل أدهم مشاهد إيطالية خلال رحلته هناك عام ١٩٥٢ ثم عام ١٩٥٦ عندما شارك في المرة الثانية في معرض بينالي فينيسيا . . . وقد بلغ عدد المعارض الخاصة التي أقامها الأخوان وائلي ١٧ معرضاً . وقد حصل أدهم على التفرغ من الدولة عام ١٩٥٩ مدى الحياة ، فترك وظيفته وعاش لفنه . . . وسافر إلى الزربة على ظهر باخرة نيلية لتسجيل معالمها قبل ارتفاع مياه السد العالي . وبعد عودته أعاد صياغة رسومه في لوحات ذات طابع مسرحي بما يتضمنه الشكل الدرامي من جدية وشموخ ، وقد طبعت لوحات هذه الرحلة في كتاب صدر بعدة لغات خلال الحملة الدولية لاتقاذ آثار النوبة .

وتوفي أدهم وائلي في نهاية عام ١٩٥٩ يوم ٣٠ ديسمبر عقب احتفالات افتتاح بينالي الإسكندرية فشيحه فناؤهم وممثلو الفنون في دول حوض البحر الأبيض المتوسط ، ثم أقيم معرض شامل لأعماله ضم نماذج من إنتاجه فيما بين عامي ١٩٣٠ - ١٩٥٩ .

لوحة الغلاف الأخير :

« رأس صبي » للمثال « أحمد عبد الوهاب »

من الطين المحرومة أقام الفنان هذا التمثال الذي لا يزيد ارتفاعه عن ٣٠ سنتيمترا ، ثم قام بتسويته في أفران الخزف ، بعد إضافة لمسات لونية بأكسيد الحديد الأسمر إلى العينين والحاجبين فقط ، محترفا خامة الفخار التي تتميز بلونها الدافئ ، وقدرتها على الإيحاء بالحياة والنبل .

والتمثال يصور صبياً من أبناء الفلاحين في الريف المصري ، نحس أنه مأوف لنا برأسه الحليق ، وعينيه الواسعتين : وقد استطاع الفنان أن يصور اليقظ والتنبيه في نظرة العينين التي تذكرنا بيقظ تمثال « الكاتب المصري بمتحف اللوفر » . . . ومن هنا نلمس الخط الذي يربط التمثال الحديث (١٩٨٢) بالتمثال الفرعوني القديم الذي ينتمي إلى الأسرة الخامسة من الدولة القديمة من خمسة آلاف عام .

والتمثال أحمد عبد الوهاب صاحب هذا التمثال (٥١ سنة) هو رئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية . وقد درس هذا الفن بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، وتخرج عام ١٩٥٧ ثم حصل على منحة داخلية بموسم الفنون الجميلة في الأقصر عام ١٩٥٨ . ثم منحة تدريبية على فن الخزف بتشيكوسلوفاكيا ١٩٥٩ .

وقد عين معيدا بقسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية عام ١٩٦٠ ثم حصل على منحة التفرغ للالتحاق بالفنى من وزارة الثقافة من عام ١٩٦٢ حتى عام ١٩٦٤ ، وسافر في زيارة الفنان تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٦ ، في نطاق اتفاقية التبادل الثقافي . وبعد ذلك حصل على منحة دراسية في إيطاليا ، حيث واصل دراسة فن النحت بإكاديمية الفنون الجميلة في روما من عام ١٩٦٨ حتى ونال دبلوم فن النحت ، وكذلك دبلوم فن الميدالية من دار سك النقود في روما .

والثال أحمد عبد الوهاب يشترك في معظم المعارض الجماعية بالقاهرة والاسكندرية منذ عام ١٩٥٦ حتى الآن ، وفي دورات بينالي الاسكندرية ، كما مثل مصر بأعماله في بينالي فينسيا ثلاث مرات وبينالي الشباب ببريس عام ١٩٦٩ ، كما أقام معرضا خاصا لأعماله في تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٦ .

أما تماثيله فتنتهيا إدارة التفرغ ، ومتحف الفن الحديث بالقاهرة ، ومتحفا ومتحفا كلية الفنون الجميلة بالقاهرة والاسكندرية ، والاكاديمية المصرية للفنون بروسيا ، ومتحف الفن الحديث في تشيكوسلوفاكيا . بالإضافة الى مجموعات الافراد بمصر والخارج .

★ ★ ★

ولقد اهتم المقال أحمد عبد الوهاب في بداية حياته الفنية باكتساب مهارات تقنية ، فكان تلميذا مخلصا لتعاليم استاذة الفنان الراحل « جمال السجيني » حتى استوعب طريقتة في التشكيل ، ثم اتجه - عندما التحق برسم الفنون بالأقصر - الى خامسة الفخار يقيم منها تماثيل ذات اشكال معمارية ، تحاكي البيوت الطينية الصغيرة لأهالي قرية « القرنة » .

وفي سبيل اكتساب مهارات جديدة اتجه أحمد عبد الوهاب الى الحرف ليدرسه دراسة متخصصة ، حتى تم تعيينه بصنع الخزف والصيني ، وحصل على منحة في تشيكوسلوفاكيا ، ليعود بعد هذه المنحة للعمل في مصنع الخزف والصيني . ولكنه عندما رجع من الخارج كان الفنان « أحمد عثمان » قد أسس كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية ، ففضل العمل بها على الاستمرار في عمله بصنع الخزف والصيني . وقد واصل تجاربه في اقامة تماثيل فخارية ملونة . حتى توصل الى نتائج موفقة .

ومن التجارب الهامة التي خاضها محاولة ادخال المذهب البصري في فن النحت عن طريق عمل عدة نسخ من التمثال الواحد ، ثم تنبيتها مع بعضها في تشكيل يتضمن نظاما إيقاعيا ، يجعل المشاهد يحرك بصره بين هذه المجموعات ذات الصفة التعبيرية .

ولقد ورث الفنان أحمد عبد الوهاب هذه الصفات النحتية العريقة التي راقت فن النحت عبر العصور ، حتى أن تماثيله تكسوها بسحة كهنوتية تغلف كتلة النحت ، وتكسبها بعدا غير واقعي ، يطل من الكتلة المصمتة ويخفف من ثقلها المادي .

فتماثيله تدفك الى الانتقال ذهنيا الى عصر آخر ، وعالم مغاير ، وببيئة مختلفة ، وننتقل الى مناخ مغاير ، وكأنه عالم المعابد القديمة الساكن ، حيث الوجود يكسوها صفاء « أخناتوني » أثري غامض ، ونفسا روحى نفتقده في عالمنا المعاصر .

القاهرة : صبحي الشاوي

سعيد النوبختي ولوحة الكليم

د - نعيم عطية

استطاع « الكليم » كصناعة ان يثبت وجوده في مصر عبر مراحلها الفنية المختلفة منذ العصر الفرعوني ، حتى انه نسب الى مصر ذاتها في فترة من فترات ازدهاره ، فسمى « قبط » لما امتاز به من جودة كمنتج مصري صميم .

والكليم كصناعة تتوافر خاماته في مصر ، مما يمكن ان يحقق لها الاكتفاء الذاتي المطلوب لنهوضها وتواصلها .

فالصوف والقطن والكتان خامات موجودة في مصر . والصوف يستخدم في المنجيات المستمرة أو غير المستمرة حسب التصميم . اما « السله » فتستخدم في التسيود القطنية أو الكتانية حسب الرغبة . ومن ثم يؤكد توافر هذه الخامات نجاح الكليم كصناعة مصرية . على ان الذي تحتاج اليه هذه الصناعة هو الأسلوب المتطور الذي يعتمد على فكر يفسر من رؤية الفنى أو المشتري للكليم كمنتج تتوافر فيه مواصفات جمالية تجعله سائعا ورغوبا . وهنا تلعب الناحية التصميمية المستفيدة من الزخارف والوحدات التشكيلية المرتبطة بالخضاربات التي مرت بها مصر من فرعونية وقبطية وإسلامية وحديثة ، دورا مشمرا يساعدنا على استخراج تصميمات نابغة من البيئة ومربطة بأصول الحياة المصرية ذاتها بتأليفها وعاداتها التي لا يمكن البعد عنها . وبهذا يتحقق الارتباط الوثيق للكليم بتراثنا القومي ، الذي من خلاله يمكن الوصول الى العالمية . رسمونا ان فى اصيل يفرض نفسه من خلال المحلية المطورة بالتمعق فى دراسة اصول وتراث المجتمع ذاته ، والانتقال به الى المعاصرة من خلال اشخاص يتوافر لهم حب وطنهم ، فينتقل العمل الى العالمية بالتالى .

استمار الدكتور سعيد الوتيرى للوحات الكلم من « الفنون الإسلامية » الوحدات الهندسية والتكوينات الناتجة عنها في أشكال مثل المشربية، وفي إحدى لوحاته قرب الفنان بين النملوط الرأسية في أشكال النخيل وبين بعض الحروف العربية مكونا من هذه الخطوط تشبيها مقروءا على مساحة تتبادل فيها « الأرضية » و « الشكل الناتج » وظيفة إعطاء مساحات هندسية مختلفة من مستطيل ومربع بأحجام مختلفة . وقد سمى الفنان لوحة الكلم المعلق هذه « باسم الله الرحمن الرحيم » وقد عرضت بمعرضه الأول بالمركز الثقافي المصري بروما في سبتمبر ١٩٧٩ .

وقد طور الدكتور سعيد الوتيرى تصميماته للكلم فانتقل من « التصميم الكلاسيكي » المنتج على مر العصور والمربط بإيجاد « كنسار » و « صرة » و « تماثل » بمقدار الربع داخل المساحة المراد تنفيذها ، واستخدم الوحدات الزخرفية الإسلامية من معين ومهندس وخلافهما في تحقيق تصميم مرتبط بأصول تنفيذ الكلم ، ولكن بتركيبة جديدة يعتمد فيها التصميم على التوزيع اللوني في المساحة برؤية ذاتية تؤكد من حيث المضمون مقومات الفن الإسلامي من استمرارية الشكل في طول المساحة وعرضها ، ولكن مع البعد عن إعطاء « كنار » للشكل الناتج ، وذلك البعد أيضا عن الصرة والتماثل داخل المساحة .

ولد سيق للدكتور سعيد الوتيرى أن قام بعمل تصميمات مرتبطة بالأسلوب التقليدي للكلم بصفة عامة ، ولكنه حتى في هذا المجال أيضا أضفى الوانا غير مسبوقه في عمل الأكليد على القطع أو اللوحات التي صممها ، مستهدفا بهذا التجديد تحقيق متعة وإثارة للمعين ، وكان ذلك على الأخص يوضع اللون الأزرق السماوي الى جانب اللون الأسود واللون البيج على تفاصيل المساحة التي اصب عليها التصميم . وهذه الألوان لم تكن مألوفة ، لا في الكلم الإسلامي بصفة خاصة ، ولا في الكلم بصفة عامة ، إذ

وقد بدأ الكلم كصناعة يدخل حقل المنافسة الحضرية وغير التكافئة مع بعض المنتجات المستوردة والتي لا تتناسب مع تراثنا . كما أنه لا يتناسب مع الاكائيات المادية للانسان المصري البسيط . بينما يمكن من خلال قلة تكلفة الكلم أن توفر المنتج الجيد الذي يناسب دخل الانسان المصري متى تأتي لصناعة الكلم الأسلوب المميز للتصميمات التي تعطيه الفرصة أن ينافس مثيله من المفروشات المستوردة . وقد ظلت الحضارات الفنية المتعاقبة على مصر غنية بالعناصر الزخرفية التي تتيح لفنان الكلم أن يبتكر الوحدات التشكيلية التي تجمع بين معاصرة التجريد وأصاله عادات وتقاليده ممتعنا القومي . وبذلك تتطور جماليات الكلم مرتقية به الى مستوى اللوحة التشكيلية ، ذلك أن اللوحة ليست تلك التي توضع في إطار وتعلق على الحائط فحسب ، بل أن تده لوحات مرتبطة بأرضيات البيوت التي تأوينا ، وتشمل في أعمال الكلم المتطورة ، إذ لا شك أن الإبداع في اللون والشكل في صناعة الكلم يلي بحاجة جمالية مؤكدة في حياتنا القومية .

فالكلم غط حقه لوجود بدائل مستوردة فيها ذوق مرتفع ، فلماذا لا نضع هذا النوع في الكلم بالإضافة الى ما لدينا من تراث عريق ، ثم يسهل بعد ذلك لقله تكاليفه أن يقتنيه الفني والمقيم على حد سواء ؟ ولن تستطيع البدائل المستوردة الأجنبية بعد ذلك منافسة الكلم ، لأن الكلم معمر لوجود تماشقات نسجية بين الطولية والعرضية . كما أنه يتميز بسهولة تحريكه وتنظيفه ، على عكس الموكيت الذي تعثر وبرته بالأتربة التي يتصف بها جونا . كما أن تنظيف الموكيت باستمرار يقلل من كمية الوبر الموجود على سطحه ، وهو ما لا يحدث للكلم عند تنظيفه . هذا فضلا عن أن الكلم إذا دخله اللون والشكل ارتفع سعره وصار ثقل من الموكيت .

أن الألوان التي كانت سائدة من قبل هي الألوان الطبيعية للصحوف ، وهي البني والأسود والأبيض .

وقد ساعدت هذه « الاستمرارية » التي أدخلها سميد الوتيري على تصميماته ، بعد الاستغناء عن « الكنار » و « الصرة » على إغفاء التفرعات اللونية على الوحدة ذاتها بطول المساحة كله وعرضها . ومن ثم يتيح ذلك للفتن أن يوظف لوحة الكليسم في الديكور الداخلي للمساحة المراد وضع الكليم فيها ، مادام أن استمرارية الوحدة المستخدمة ، والتنوع اللوني المتاح لها يعطي الفرصة للحصول على مساحات متغيرة شكلا ولونا حسب الرغبة في توظيفها .

البيئة

وقد استقى الدكتور سميد الوتيري فنان الكليم كثيرا من تيماته التشكيلية من « البيئة » أيضا . وقد استووه على الأنحى منطقة الوادي الجديد ، فأخذ من وأحى شندى والقصر بعض أشكال عمارتها ، وصاغها في تصميمات للكليم برؤية ذاتية ، ليس فيها تمييز بين أرضية وشكل ناتج ، مؤكدا القيم الجمالية للعلاقات الخطية الهندسية .

كما استقى الدكتور سميد الوتيري من البيئة لوحته الكليسية « تنعيم لوني » (عام ١٩٧٩) وفيها تأثر بأشكال الزلج والقلل المتراسة في الحلاء ، موحية بعلاقات خطية ، واستنبطها الفنان من ذلك التراص بأيقاعات لونية وكثافات للخط بأشكاله وحركاته المختلفة ، محققا من خلال ذلك تكوينا مؤديا للانسجام والتنوع في الشكل الناتج ، ومرتبطا أشد الارتباط بالخلفية . وعن طريق التباين اللوني المؤدى بالأزرق والأسود والاحمر والأبيض امتلا السطح بالإيقاعات .

وقد تأثر الدكتور سميد الوتيري بأشكال الصخور الموجودة في نوعيات كثيرة من بيئة ، منها ما هو موجود داخل الماء كما في صخور جزيرة قبلة بأسوان ، أو في سلسلة الجبال التي تربط بين سفاجة وقنا . فهذه الصخور أوحى

للفنان بأشكال تجريدية حقق من خلالها تصميمات تعتمد على حركة الخط وتنويه داخل المساحة وتوزيعه لونها ، ما يحقق مرة أخرى تقاربا وثقا بين الأرضية والشكل .

الشعبيات :

ومن « الشعبيات » استووه الدكتور سميد الوتيري صورة كل من « بائع المرقسوس » و « رجل النقران » و « فرسان التحطيب » وقد نفذ هذه الرؤى في ثلاث لوحات كليمية . وكان مما استووه في هذه الرؤى الشعبية حركيتها وغنائيتها . وقد تطلبت منه مقتضيات الكليم -

أي مقتضيات الأداة التي نفذ بها لوحاته - أن يبعد إلى كثير من التبسيط في الأشكال والاحتفاظ بالجوهر الشعبي الكامن في هذه المشاهد اليومية . ففي لوحة « بائع المرقسوس » استوقفه جريه الدائم سعيًا وراء رزقه ، فعبر

عن هذه الحركة في خطوط معادلة لها ، وهي خطوط دائرية بصفة عامة . يبين من خلالها موضوع اللوحة في شكل بائع المرقسوس وطفل بجانبه يشترى منه . وقد أفرغ الفنان بهجة

الموضوع والمذاق الجار لصير المرقسوس في ألوان زاهية يغلب عليها الأحمر والأزرق والأخضر .

ولم يعمل الدكتور سميد الوتيري جانباً يهتم به الفنان الشعبي عند الاعتناء بجوانبه المستخدمة في حياته اليومية وتجميله لها برؤيته الذاتية ، مستخدما في ذلك الوحدات الزخرفية المرتبطة بمقائمه وتقاليده . ويتضح ذلك في اللوحة من خلال المزاج الحامل لرؤية المرقسوس ، حيث استخدم الفنان الشعبي المثلث في تجميل شكله . وإذا دققنا التأمل في مضمون تلك الوحدة الزخرفية وما تمنيه لدى الفنان الشعبي ، فسوف نتبين أنها استخدمت كحجاب لإبعاد المسد وجلب الرزق ، فهو إذن ليس تجيلا قحسب بل هو تجميل موظف توظيفا عقائديا . وقد عمد

الدكتور سميد الوتيري في هذا المنطلق أيضا إلى إضفاء اللون الأخضر على هذه الوحدات الزخرفية الشعبية مجتهدا بذلك للتعبير عما يميز إليه هذا اللون من محصول وثير ورخاء يتمتع به بائع المرقسوس بعد يوم من العمل الشاق .

أداته في التمييز بين مساحة وأخرى سواء كانت بيوتا أو أرضيه أو انفراجة سماء ، والتأكيد على الشكل المطلوب ايضاحه للمشاهد .

ومن المعالم التي تشيع في الأحياء الشعبية الزينات الملقة ، وعلى الأخص الاعلام الصغيرة ، الزينة الخفافة التي تتدلى من حبال تمتد بعرض الأزقة والدروب . فإذا تماوجت من نسمة هواء أشاعت في أرجاء البهجة . ولم يفت الفنان سعيد الوتيرى أن يستفيد من هذه الزينات في تكوينه الشعبي ، فأضاف الى لوحته الكليمية حبلين مدليين بعرض اللوحة تتماوج عليهما سبع رايات صغيرة خضراء . وهذان الحبلان بما عليهما من أعلام في امتداد عرضي يحقان للوحة أثرين يمكن إيجازهما في الآتي : أولا : تصبح اللوحة ذات ثلاثة أبعاد بدلا من بعدين ، وهذا ليس بالأمر السهل تحقيقه في لوحة الكليم بصفة عامة ، البعد الأول يتمثل في اللاعب الراقص ، والثاني يتمثل في الحبلين والاعلام الصغيرة ، والثالث يتمثل في بيوت الخليفة . وثانيا : أن الاعلام الخفافة تشير في قلب المتفرج الاحساس بالتمايل والتأرجح الذي يؤديه جسم الرقص حتى يتوصل الى أن يحقق للمصا اتزانها فوق جبينه .

وإذا انتقلنا بعد ذلك الى لوحة «التحطيط» نجد أن سعيد الوتيرى قد عمد الى التبسيط الشديد في شكل كل من اللاعبين ، فالجلباب مثلث ، وكمه مثلث يتلاقى بأعلى الجلباب . ومن هذه المثلثات الأربعة يتكون تشكيل متماثل يقترب في النهاية من المربع ، ولكنه ليس مربعا أصم . بل هو مربع ديناميكي ، مشدود بحركة تطرد الجسم الذي قد تحدته في الرأي كتلة المربع المصمت . وقد اختار الفنان للوحة الكليمية لحظة زمنية في لعبة التلطيح ، وهي اللحظة التي يحق أحد اللاعبين انحصارا أو تقوقا على اللاعب الآخر الذي وقع على الأرض . ومع ذلك ، فقد مضى هذا الأخير لا يعترف بهزيمته ويندود بصاءه ضربات عصا الآخر المتكبد عليه . أن المبارزة مستمرة رغم لحظة الانكسار المؤقتة . فهذا الشكل يتحول رغم تبسيطه الشديد - والبالغ في الوقت

وإذا انتقلنا الى لوحة « النقران » فسيؤكد كثير من الافكار التي سبق أن تعرفنا عليها في لوحة بائع العرقسوس بالنسبة للجوهر الشعبي، وتعتمد التركيز تحاشيا للتفاصيل ، اعتدادا بإمكانات الاداة المستخدمة ، وهي « الكليم » . على أن الفنان في لوحته هذه يعنى من خلال بعض جزئياتها - مثل الاعلام الخضراء ذات الأهلة - أن يعبر عن الحقيقة التاريخية التي ذاعت فيها لعبة النقران التي اندثرت أو كادت تندثر اليوم ، وظلت ذكرى قديمة من ذكريات طفولة الفنان وما سمعه من سوله الذين مضوا يحكون عن هذه اللعبة وأبطالها جوايى الشوارع والاسواق والشوارع ، وعلى الأخص في الاعياد والمواسم .

وفي لوحة « النقران » نلاحظ اهتمام الدكتور سعيد الوتيرى بتحقيق التوازن الذي هو عصب اللعبة ، إذ يحاول اللاعب أن يبقى المصا واقفة على جبينه أطول وقت ممكن ، وقد استنوج تحقيق هذا التوازن أن يفتح اللاعب ذراعيه مما يضفي على هيئته الانسانية مزيدا من الجمال التشكيلي . كما وضع الفنان في المصا الواقفة على جبين « رجل النقران » الألوان ذاتها الشائعة في سرواله المبسط مع انفراج ساقيه ، مما يزيد من تأكيد التوازن المستهدف من لعبة النقران .

ولنلاحظ المعالجة الشعبية الحميمية في زخرفة المصا والصدري والسروال فهذا اللاعب او الفنان الشعبي يعنى في المقام الأول بتجميل أداته التي يستخدمها وهي المصا . كما يهتم بأناتة المتمثلة في السروال المزركش والصدري ذي اللونين .

وقد شغل الدكتور سعيد الوتيرى في لوحته هذه - على خلاف لوحة بائع العرقسوس ولوحة « التحطيط » التي سيرد ذكرها - بخلفية اللوحة، التي أودع فيها مشهد الخي الشعبي ببيوته وماذنه . وقد اهتم الفنان بالروابط التشكيلية بين الوحدات المستخدمة في اللوحة ، سواء في الخلفية أو المقدمة ، وعلى الأخص في المزار المتناغم بين المثلثة والمصا . وكان استخدامه للون

ذاته - من مجرد تصوير لمبارزة الى تصوير صمد يتحلى به الرجل الصميدى ، أى الانسان المصرى الأصيل .

وقد حقق سعيد الوتيرى التناغم فى الشكل أيضا من خلال تقابل اللون الأحمر الذى اصطبغ به جليباب أحد المتبارزين واللون الأزرق الذى اصطبغ به جليباب المتبارز الآخر . أما الوحدة فتنحقق فى الصمادة الخضراء التى يرتديها كل من اللاعبين .

المعاصر :

التسطيح :

وجدير بالذكر أن « لوحة الكليم » لا تحتل البعد الثالث بصفة عامة ، ولذا فقد وجب لها « التسطيح » مع مراعاة تحقيق التوازن فى المساحة ككل . وهو التوازن الذى حققه النساج التقليدى عن طريق الاتيان بالوحدات المتماثلة داخل الإطار . وقد استفاد الفن الحديث بصفة عامة من مميزات فن الكليم على مدى العصور ، فقد عزز الفن الحديث أفكاره عن التسطيح الذى استغنى به عن البعد الثالث بمطامير فن الكليم على الأخص .

التجريد :

يضحى « التجريد » الذى أصبح من سمات الفن المعاصر ضرورة وحلا لجماليات الكليم ، الذى يحتاج صانعه الى تصميمات تتسم بالتبسيط والتخلص من التفاصيل التى لا تتناسب مع إمكانيات التنفيذ على النول .

وقد كانت « التجريدية » فى مقدمة الأساليب المعاصرة التى استفاد الدكتور سعيد الوتيرى من عطاءاتها فى لوحاته للكليم . ذلك أن التجريدية فى نظره تضع يدها على « جوهر الاشكال » ، وهى إذ تستبعد التفاصيل تصل الى خطوط بسيطة لاشكال بفواتها ، وذلك سواء بالنسبة للتجريدية الهندسية ، أو « التجريدية التعبيرية أو الحرة » وقد كانت التجريدية الهندسية على الأخص على

صلات عميقة كما يعرف بالفن الاسلامى الذى اهتم « بالجوهر » وهو فى نظره « الروح » وليس الماديات اللاتناهية فى أشكالها الظاهرية .

وقد انجذب سعيد الوتيرى الى المصور التجريدى الهولندى بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) وتابع تحركه من « الواقعية المصرية » متمثلة فى شكل شجرة الى تبسيط شكل هذه الشجرة . ثم الايقال فى حذف تفاصيلها حتى وصل تصميمها فى النهاية الى مجموعة خطوط رأسية وعرضية متقاطعة استطاع من خلالها ، وبإضافة أقل القليل من اللون ، ان يحصل عن الشكل المجرد المعبّر فى الوقت ذاته عن ساق الشجرة وأغصانها وأوراقها بأسلوب مقبّذ .

وقد كانت بعض موضوعات سعيد الوتيرى المنفذة بالأسلوب التجريدى فى أصلها الواقعى شكلا من أشكال العمارة المصرية القديمة تمثّل فى أعمدة معبد الأقصر أو شكلا من أشكال العمارة القديمة فى الواحات (راجع لوحاته « ذكريات » و « تكوين بنايى » و « الواحات » وقد عرّضت بالمركز الثقافى الفرنسى بمصر الجديدة فى فبراير ١٩٨٢) ومن أعماله المنفذة بالأسلوب التجريدى الحر تشير الى لوحة « تنعيم لوتى » المستمدة من منظر طبيعى لمجموعة من القلال والزلع المترصة بجوار بعضها فى مكان بواحة « القصر » بالوادى الجديد . وقد سبق الإشارة الى هذه اللوحة عند الحديث عن مؤثرات « البيئة » فى الرؤية التشكيلية لسعيد الوتيرى .

ولوحات الفنان هذه تقوم على تحويل لمناظر فى الطبيعة والبيئة المصرية ، وتصميمها الى أشكال تجريدية بمقتضى الصلة بينها وبين أصلها الواقعى ، بل أن بعضها ، مثل تلك المستمدة من الصخور يمكن أن تصل الى أن تصبح « أشكالا خرافية » وقد تأكد ذلك فى لوحة « حيوان مائى » (المعروضة فى قاعة اختاتون فى يناير ١٩٨١) وتضى بذلك أعمال سعيد الوتيرى هذه مبتعدة عن تجريدية موندريان ورفاقه وتلامذته الهندسية لتقترب من تجريدات أخرى « فانتازية » نجدها عند بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) وجوان ميو

(١٨٩٣ - ؟) وفرانسيس بيكاييا (١٨٧٩ - ١٨٩٣)
وفرانسيس بيكاييا (١٨٧٩ -

فلساني الدادية والريالية والجريدية . ومن أعمال سميد الوتيرى التى ينطبق عليها هذا الوصف لوحته « آكرويات » (التى عرضت بقاعة المركز الثقافي الفرنسى بصير الجديدة فى فبراير ١٩٨٢) وكان أصلها مستقفا من اللوحات الهوائية وتأثيرها على رمال الصحراء ، فبغت لوحته فى شكل خطوط دائرية لولبية ملتصقة ببعضها . وقد ملئت بعض الفراغات بالألوان الأحمر والأسود والأزرق .

وفى لوحة سميد الوتيرى « تشكيل سمكة » نجد مزيجا من الأسلوبين « التجريد الهندسى » و « التجريد الحر » وتمثل الأولى فى التدرج اللونى للخطوط الأفقية المعبرة عن المياه وأعماقها مبتدئا بالأزرق الفاتح فى الأعماق ومنتھيا بالأزرق الفاتح عند السطح الممرض لضياء الشمس . كما نجد التجريد الهندسى يمثل فيما هو داخل السمكة ، حيث صورت المعدة والأمعاء بما يومية الى حركتها الميكانيكية . أما بالنسبة للتجريد الحر فيتضح فى الخطوط الرئيسية المعبرة عن شكل السمكة مقسمة الى رأس وظهر وذيل ، فقد رسم هذا الشكل بخطوط حرة تؤكد استقلال الشكل عن أصله الواسع فى الطبيعة . كما أن هارمونية الألوان المنفذة تنبع عن الخيال البحث والاحساس الذاتى للأحياء المائية . ولهذا جاءت تسمية اللوحة « تشكيل سمكة » أصدق فى التعبير عن حقيقتها مما لو كانت قد سميت «سمكة» .

وفى « تجريداته » يتحاشى سميد الوتيرى « الزخرفيات » التى يفر منها « التجريد » بمفهومه الماصر . ولكن الفنان يصد فى كثير من الأحيان الى التوفيق فى اللوحة الواحدة بين أكثر من أسلوب ، كان يوفق بين « التجريدي » الهندسية و « التجريدية الحرة » وهو لا يجد غضاضة فى ذلك ، إذ أن الأمر يحتمل التزاوج بينهما .

الرؤية الذاتية :

وأيا كانت المصادر التى يستقى منها الدكتور

سميد الوتيرى رؤاه الفنية ، فانه يصوغ هذه الرؤى صياغة ذاتية . إذ انها تنصهر بداخله قبل أن تخرج الى حيز التنفيذ الفعل . وقد يكون من هذه الرؤى ما هو مختزن بداخله منذ فترات طويلة ، قد تصل الى سنوات الطوفان فى الصبا ، مثل الرؤى الشعبية الراجحة الى أيام اللصب فى الحارة . وتكسى رؤى الفنان عنصرا تخسرج الى حيز التنفيذ بأسلوب معاصر مصطبغ بما مر به من خبرات دراسية أو ثقافية تتنامى يوما بعد يوم بمداومة الاطلاع والملاسة والانفتاح على التحيزات الجديدة فى مصر والمغرب . وكلما تقادم

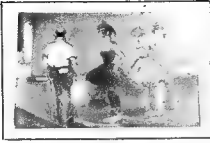
المهد على الرؤية فى وجدان الفنان صارت أكثر أصالة ، إذ أنها بالحب والمباشرة فى الإعماق صارت أكثر نضجا . وقد أثرت دراسة الدكتور سميد الوتيرى الأكاديمية على رؤاه ، فقد خبطت مسارها وصوبت من اتجاهها ، مخلصه إياها من كثير من التخييل الذى كان يرافقها فى البداية . ويقول الفنان فى هذا المقام (حديث شخصى جرى يوم الجمعة ٥ من أغسطس ١٩٨٣) «إن اهتمامات الناس الذين دوست بينهم ، وزياراتي المتعددة لمراكز الإشعاع الثقافى فى إيطاليا مثل فلورنسه والفاتيكان ، بجانب مراكز إشعاع فى بلاد أخرى منها هولندا وفرنسا واليونان أيقظت بداخلها حاسة البصر . فاصبحت شئت أم أبيت شاهدا جيدا للأعمال الفنية . وبمثل هذه المباشرة تنضج للإنسان جوانب لم يلتفت إليها من قبل ، حتى وإن كان دارسا لها دون احساس » . ويضئ الفنان سميد الوتيرى فيقول « واني أريد أن أحقق فى لوحة الكليم أصالة ذلك المنتج المصرى العريق ، بما يتناسب والإمكانات المادية للسواد الأعظم من أبناء شعبى . وبخاصة أن خامات صنع الكليم متوافرة فى بيتتنا . وبشيء من الإجادة فى التصميم يمكن أن تقدم للجماهير منتجا جيدا التشكيل رخيص الثمن ، يمكن اقتناؤه فى المنازل والمكاتب ودور العمل ، والاستغناء عن البدائل المستوردة ، غير المصرية الأصل » .

القاهرة : د . نعيم عطية

اللوحات تصوير الفنان : صبحى الشارونى

فنون تننكية

لوحتا الغلاف



الغلاف الأول

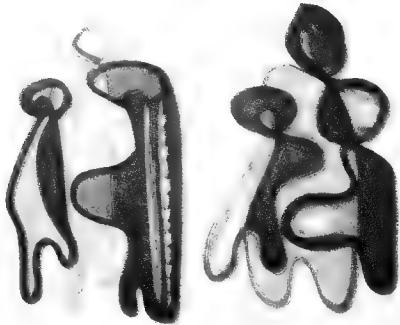
رقصة باليه - أدهم وافل - ١٩٤٨
٢٨×٤٣ سم ألوان زيت على ورق



الغلاف الثاني

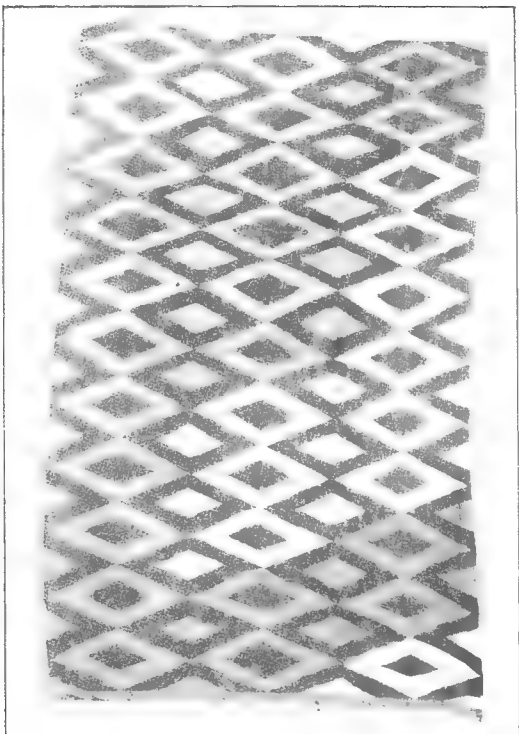
رأس صبي - أحمد عبد الوهاب
١٩٨٢ - فخار

سعيد الوتيري ولوحة الكليم



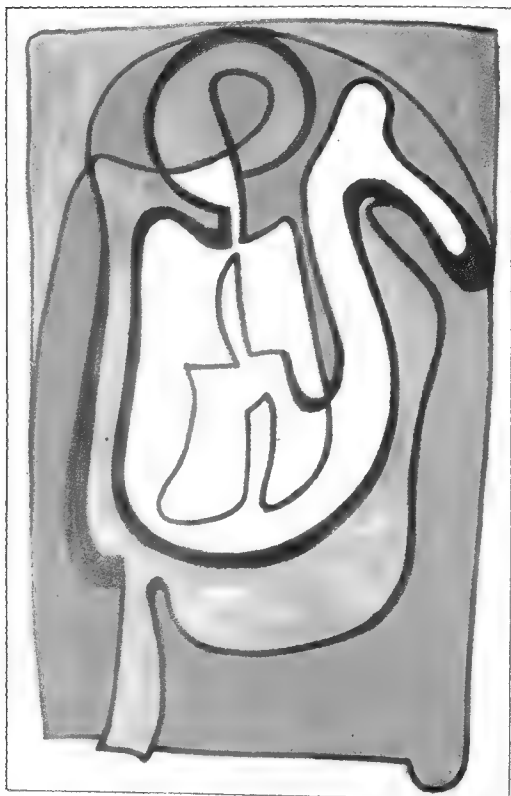
حوار - تصميم سجادة - ألوان جواش على ورق

٤٠×٤٠ سم - ١٩٨٣



اسلاميات - كلیم صوف طبعی

۱۰۰×۱۵۰ سم - ۱۹۷۹



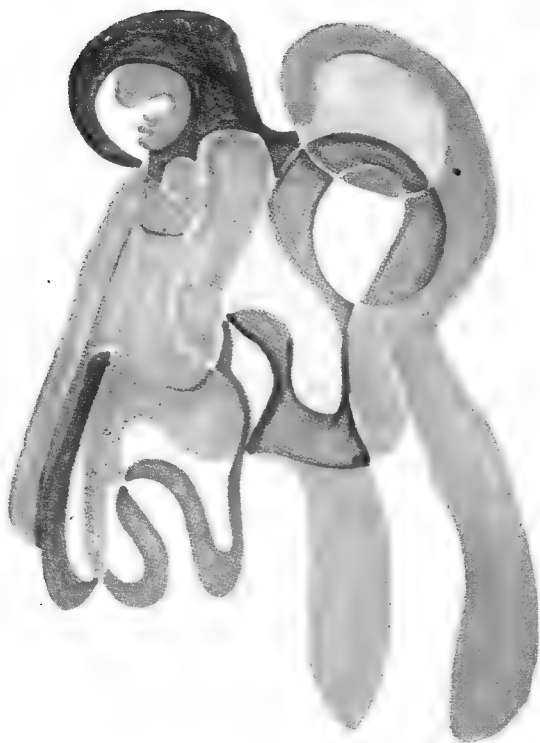
الجمال - تصميم سجادة - ألوان جواش على ورق

٤٠×٤٠ سم - ١٩٨٣



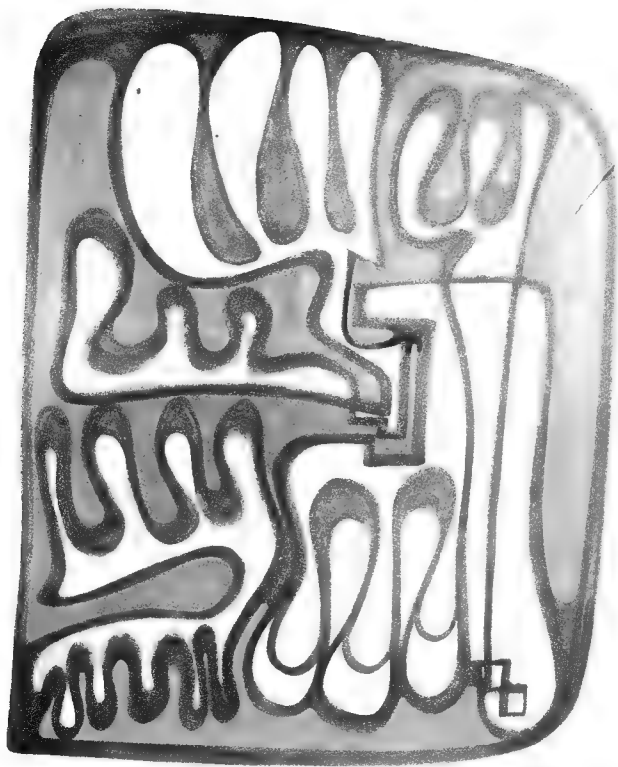
رقصة الحصان - ألوان جواش على ورق

٤٠×٤٠ سم - ١٩٨٣



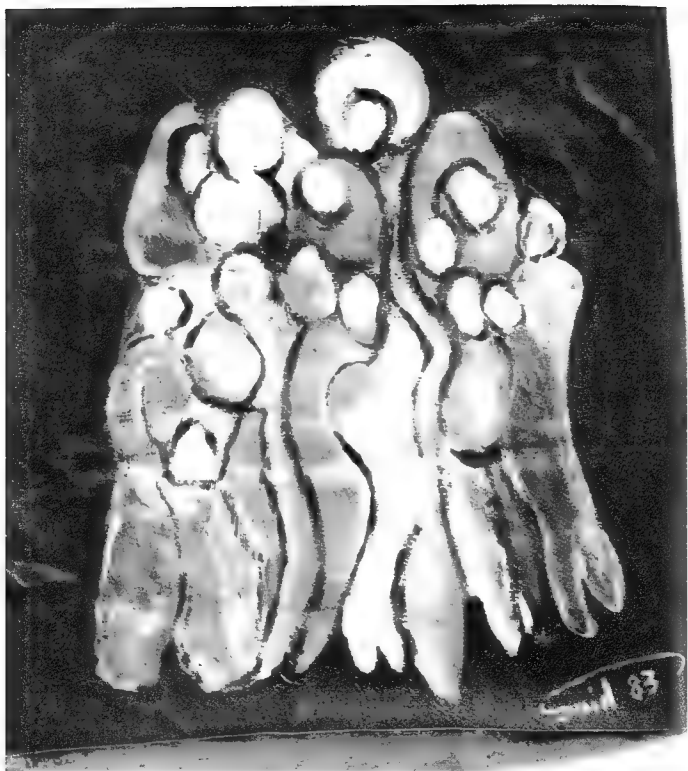
ذكري - تصميم سجادة - ألوان جواش على ورق

٤٠×٤٠ سم - ١٩٨٣



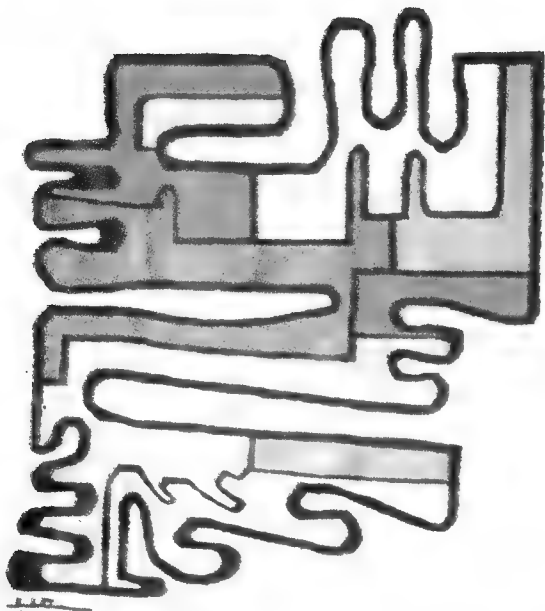
إيقاعات - سجادة على ورق

٤٠×٤٠ سم - ١٩٨٣



المولّد - تصميم سجادة - ألوان زيت على قماش

٥٠×٥٠ سم - ١٩٨٣



من وحي أزياء سيناء - كلّيم صوف طينقي
 ١٩٨٣ - ١٩٨٤
 ٧٤٠ × ١٤٠ سم - ١٩٨٣ - ٧٤٠ × ١٤٠ سم

طابع الحبيبة المرسلة العامة للشباب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٣ - ٦١٤٥

الهيئة المصرية العامة للكتاب



ترحب بكم دائماً في مكتباتها بالقاهرة والمحافظات

حاح

القاهرة

١٩ شارع ٢٦ يوليو ت ٨٤٨٤٣١
• ميدان عراقى ت ٧٤٠٠٧٥
١٣ شارع المتديان
الباب الأخضر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧

مراكز التوزيع للشامل

- مركز شريف : القاهرة :
٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢
- مركز الفجالة : القاهرة :
• شارع كامل صدق (الفجالة)
- مركز اسكندرية : اسكندرية :
٤٩ شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥

الوجه القبلى

- الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت ٨٩٨٣١١
- البا : شارع ابن حبيب ت ٤٤٥٤
- أسيوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢
- أسيوط : السوق السياحى ت ٢٩٣٠

الوجه البحرى

- دمهور : شارع عبد السلام الشاذل
- طنطا : ميدان الساعة ت ٢٥٩٤
- المنصورة : ميدان المحطة
- المنصورة : شارع الثورة ت ٦٧١٩

مركز التوزيع الخارجى

بيروت : شارع سوريا - نهاية حمدي وصالحه
ت ٢٥٦٤٩٢ - ٢٩٠٩٩



Bibliotheca Alexandrina



0530810